

**Da colecção privada ao museu público:  
O empreendedorismo cultural de  
Isabella Stewart Gardner  
e Gertrude Vanderbilt Whitney**

**Lourença Agustina Bessa-Luís Alves Baldaque**

**Dissertação de Mestrado em Línguas,  
Literaturas e Culturas  
Área de Especialização: Estudos Norte-Americanos**

**Outubro, 2013**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção  
do grau de Mestre em Estudos Norte-Americanos, realizada sob a orientação  
científica da Prof. Doutora Teresa Botelho

## DECLARAÇÃO

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Jaime Baldoferr

Lisboa, 30 de Outubro de 2013

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

A orientadora,

Jim Borello

Lisboa, .... de ..... de .....

## RESUMO

### Da colecção privada ao museu público: o empreendedorismo cultural de Isabella Stewart Gardner e Gertrude Vanderbilt Whitney

Lourença Baldaque

Palavras-chave: Isabella Stewart Gardner, Gertrude Vanderbilt Whitney, John Singer Sargent, coleccionismo, arte norte-americana, museus, *genteel tradition*.

Este trabalho pretende dar a conhecer a conjuntura na qual o empreendedorismo cultural das coleccionadoras de arte, Isabella Stewart Gardner e Gertrude Vanderbilt Whitney, teve lugar. Para tal temos em conta as particularidades que compõem os dois casos que contribuíram para o enriquecimento do panorama cultural estadunidense. Por outro lado, propomos perceber de que modo a atuação de ambas refletia os cânones do coleccionismo e estéticos contemporâneos. Mais ainda, iremos analisar como o facto de se tratar de duas mulheres que colecionavam arte – sendo esta uma prática relacionada com o capital masculino – constituiu um contributo para a valorização do papel da mulher, em particular na cultura. E uma vez que é nos *studioli* ou gabinetes de curiosidades que encontramos semelhanças com o espírito do coleccionador estadunidense, nomeadamente no reflexo de uma aspiração expressa através de uma colecção, começamos, no capítulo I, por dar a conhecer diferentes casos de coleccionismo europeu, desde a criação dos *studioli* aos museus públicos. Os gabinetes de curiosidade, ao representarem um veículo privilegiado para a aquisição de conhecimento, são representativos do desenvolvimento de um modelo cultural desde a esfera privada ao museu público. Deste modo, propomos olhar a evolução deste modelo na Europa e, em contraste, os moldes em que este modelo veio a influenciar o coleccionismo privado nos Estados Unidos da América e como nele se inclui o contributo da mulher. Assim, e tendo em conta o contexto cultural e social analisado anteriormente, propomos olhar nos capítulos II e III o percurso das coleccionadoras e mecenas das artes Isabella Stewart Gardner e Gertrude Vanderbilt Whitney. Em Gardner focamos a sua dedicação ao conhecimento do mundo da arte, e na formação de uma colecção privada que deu origem a museu público. Destacamos o seu papel no campo do empreendedorismo cultural, o qual estava conotado com uma atividade masculina. A sua relação com a arte e os artistas foi também uma forma de valorizar o papel da mulher, e de quem destacamos John Singer Sargent. O pintor representa a tradição artística europeia, contudo contribuiu para a criação de uma identidade e de uma imagem da elite americana, e em particular da figura feminina. Em Whitney temos em conta o seu *background* cultural, numa família que contribuiu para a difusão de um estilo de vida sustentado nos costumes europeus dentro da *genteel tradition*. Gertrude Vanderbilt Whitney, conforme veremos, viria a usufruir do gosto pela arte, contudo, vocacionado para a arte americana do seu tempo. Além de colecionadora e artista, a sua acção passou pela criação de espaços expositivos e ateliers e pela aquisição de obras de arte que constituíram o acervo pessoal da mecenas. O espólio deu origem ao *Whitney Museum of American Art*, reclamando o talento e a visão artística americana, tendo contribuído para a afirmação de uma identidade artística nacional.



## ABSTRACT

### **From private collection to public museum: the cultural entrepreneurship of Isabella Stewart Gardner and Gertrude Vanderbilt Whitney**

**Lourença Baldaque**

Keywords: Isabella Stewart Gardner, Gertrude Vanderbilt Whitney, John Singer Sargent, collecting, north-american art, museums, *genteel tradition*.

This work intends to present the circumstances in which the cultural entrepreneurship of the art collectors Isabella Stewart Gardner and Gertrude Vanderbilt Whitney took place. For this purpose, it will be taken into account the individuality of these two cases that contributed to the enrichment of the American cultural scene. Moreover, we will analyze how the performance of both entrepreneurs reflected the canons of hoarding and contemporary aesthetics. Being art collecting mostly a male related activity, we will investigate how the two collectors paid a contribution to enhance the role of women, particularly in culture. Since it is in the *studioli* or cabinets of curiosities that we find similarities with the spirit of the American collector, especially in reflecting an aspiration expressed through a collection, in Chapter I, there will be presented different cases of European collecting, from the creation of *studioli* to the foundation of public museums. Once an excellent vehicle for knowledge acquisition, the cabinets of curiosities are representative of the growth of a cultural model that began in the private sphere and developed to public museums. Thus, we will observe the expansion of this model in Europe and, in contrast, how it happened to influence private collecting in the United States, as well as the contribution of women in relation to this matter. So, taking into account the cultural and social context discussed above, in Chapters II and III, we will study the path taken by these arts collectors and patrons, Isabella Stewart Gardner and Gertrude Vanderbilt Whitney. Concerning Gardner, we will focus on the dedication she paid to develop knowledge on the subject of the art world and to the task of forming a private collection, which would originate a public museum. Her role in the field of cultural entrepreneurship, connoted with a male activity, will be emphasized. Her relationship with art and artists, including John Singer Sargent, was also a way to enhance the role of women. The mentioned painter represents the European artistic tradition, yet contributing to the construction of an identity and an image of the American elite, especially regarding the female role. As far as Whitney is concerned, we will consider her cultural background: a family that contributed to the diffusion of a lifestyle sustained in European centenary tradition within the *genteel tradition*. Gertrude Vanderbilt Whitney, as we will see, enjoyed art. However, she was devoted to American art of her time. Besides collector and artist, as a patron she also created exhibition spaces, workshops and acquired art pieces which would compose her personal collection. Her assets originated the Whitney Museum of American Art, showing the American talent and artistic vision, which contributed to the affirmation of a national artistic identity.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço em primeiro lugar à minha Família, pelo interesse, pela amizade e por mostrarem a importância do pensamento artístico para o desenvolvimento de uma vida espiritual.

Ao meu Marido, pela paciência e a enorme dedicação ao longo de todo o Mestrado.

Aos que me deram apoio científico e moral durante a realização deste trabalho, imprescindível para concluir a tarefa que propôs executar.

Ao Isabella Stewart Gardner Museum, pela sua total disponibilidade em fornecer dados e informações diversas que enriqueceram a investigação apresentada.

À minha Orientadora, Prof.<sup>a</sup> Doutora Teresa Botelho, pela transmissão de conhecimentos durante as diferentes etapas do Mestrado.

## ÍNDICE

RESUMO .....	iii
ABSTRACT .....	iv
AGRADECIMENTOS .....	v
ÍNDICE .....	vi
ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES .....	vii
INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO I. A COLECÇÃO PRIVADA COMO ANTECEDENTE NA FORMAÇÃO DOS MUSEUS PÚBLICOS .....	4
<b>1.1. Introdução</b> .....	4
<b>1.2. Coleccionismo europeu – das curiosidades ao museu público</b> .....	5
<b>1.3. <i>Gentility</i> e o modelo do coleccionismo europeu adoptado nos EUA</b> .....	11
<b>1.4. Coleccionismo privado nos EUA</b> .....	14
<b>1.5. Conclusões</b> .....	21
CAPÍTULO II. ISABELLA STEWART GARDNER NA FORMAÇÃO DE UMA COLECÇÃO DE ARTE: MOTIVAÇÕES E INFLUÊNCIAS .....	23
<b>2.1. Introdução</b> .....	23
<b>2.2. O colecionismo em Isabella Stewart Gardner no âmbito da <i>genteel tradition</i></b> .....	24
<b>2.3. Isabella Gardner e a formação de uma colecção de arte</b> .....	30
2.3.1. O caso de John Singer Sargent .....	33
<b>2.4. A abertura de um museu em Boston (1903)</b> .....	38
<b>2.5. Conclusões</b> .....	41
CAPÍTULO III. GERTRUDE VANDERBILT WHITNEY E A BUSCA DA AFIRMAÇÃO DA ARTE AMERICANA .....	43
<b>3.1. Introdução</b> .....	43
<b>3.2. Gertrude Vanderbilt Whitney e a <i>genteel tradition</i></b> .....	44
<b>3.3. Da “Arts Students League of New York” à Greenwich Village</b> .....	48
<b>3.4. Gertrude Vanderbilt Whitney: mecenas da arte americana</b> .....	53
<b>3.5. A abertura de um museu de arte americana em Nova Iorque (1931)</b> .....	57
<b>3.6. Conclusões</b> .....	59
CONCLUSÕES .....	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	66
APÊNDICE: ILUSTRAÇÕES .....	72

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1. Pormenor do Studiolo de Federico da Montefeltro no Palácio Ducal, Gubbio (c. 1479-82).....	72
Ilustração 2. Farmácia.....	72
Ilustração 3. Arrivée au Louvre des trésors d'art de la Grande Armée.....	73
Ilustração 4. The Artist and his Museum (1822).....	73
Ilustração 5. Hooker and Company Journeying through the Wilderness.....	74
Ilustração 6. Madonna-lily (fronha) (c. 1876–77).....	74
Ilustração 7. Europa (c. 1560-62).....	75
Ilustração 8. Ida Rubinstein as Saint Sebastian (1911).....	75
Ilustração 9. The Little Note in Yellow and Gold (1886).....	76
Ilustração 10. Oyster Gatherers of Cancale (1878).....	76
Ilustração 11. El Jaleo (1882).....	77
Ilustração 12. Portrait of Isabella Stewart Gardner (1888).....	77
Ilustração 13. <i>Gothic Room</i> .....	78
Ilustração 14. The Casa Loredan (1850).....	78
Ilustração 15. <i>Courtyard</i> .....	79
Ilustração 16. <i>Tapestry Room</i> .....	79
Ilustração 17. Revue (1908).....	80
Ilustração 18. Backyards, Greenwich Village (1914).....	80
Ilustração 19. Chinese Restaurants (1914).....	81
Ilustração 20. American Landscape (1920).....	81
Ilustração 21. Dempsey and Firpo (1924).....	82
Ilustração 22. The Party (1938).....	82
Ilustração 23. The Lord is My Shepherd (1924).....	83

## INTRODUÇÃO

O estudo de uma colecção privada pressupõe desde logo o encontro com um colecionador. Ele protagoniza um papel de transformação cultural, encaminhado por uma motivação, reflectindo uma ambição. O caminho que nos propomos seguir articula a acção do coleccionador com uma motivação por ele definida ou padronizada, de acordo com os hábitos e aspirações culturais do seu tempo. Neste sentido propomos criar contrastes e estabelecer comparações nos casos aqui apresentados. Para tal há que ter em conta diversos factores que envolvem condições sociais, causas históricas, artísticas ou culturais. O empreendedorismo cultural de Isabella Stewart Gardner e Gertrude Vanderbilt Whitney apresenta não só particularidades que contrastam com a acção do coleccionismo norte-americano do seu tempo, como também se relaciona com as inquietações culturais e sociais da época. Ambas representam um carácter individualista que veio a contribuir para a implementação de um novo entendimento da mulher, no contexto social e cultural ao qual pertenceram. Com vista à análise das acções empreendedoras de ambas no devido contexto, entendemos que seria relevante conhecer os antecedentes culturais que deram origem à formação de colecções nos Estados Unidos da América. E uma vez que estes se encontram no modelo europeu procurámos analisá-lo, desde os *studioli* até à criação de museus públicos. São exemplos que reflectem o desenvolvimento de um pensamento sobre a cultura, a estética e a função da arte. E com base num sentimento de emulação relativamente à Europa, alguns empreendedores norte-americanos dedicaram-se à criação de vastas colecções de arte maioritariamente europeia, pertencente a um passado distante, conscientes do valor artístico e da qualidade das obras. Contudo não representavam uma expressão nacional, mas sim uma vontade de imitar a Europa nos seus costumes. Neste sentido, comentaremos a criação e evolução de algumas colecções privadas nos EUA, cuja origem remonta ao século XVIII. Para o efeito centrámo-nos em colecções de arte e nas motivações que conduziram alguns privados a formá-las e a torná-las públicas, colocando-as ao serviço da sociedade.

Note-se que a sociedade norte-americana durante os séculos XVIII-XIX se caracterizava pela *genteel tradition* analisada por Santayana (Santayana, 1911:359) como

sendo o reflexo de uma dicotomia entre uma cultura voltada nos seus costumes para a feminilidade, em contraste com o mundo de negócios formado por homens empresários e industriais. Às mulheres desses empresários estava reservado um papel importante na preservação do conforto na esfera privada, valorizando os princípios estéticos, sociais e tradicionais provenientes da Europa. Neste sentido, também as colecções privadas revelavam uma adesão a cânones europeus instituídos. Estes relacionavam-se sobretudo com uma cultura setecentista, renascentista ou mesmo anterior.

E de um estudo genérico partimos para um estudo particular da acção de Isabella Stewart Gardner (1840-1924) em Boston, e de Gertrude Vanderbilt Whitney (1875-1942) em Nova Iorque. Gardner seguiu o cânone estético europeu e uma parte da sua colecção ilustra o que de melhor se produziu em termos de arte, e ao longo de vários séculos, na Europa. E além de ter sido seguidora de um princípio estético concordante com o padrão coleccionista da época, enquadramos também o contributo de Gardner na integração e profissionalização da mulher no meio cultural e empreendedor. Não deixou contudo de estabelecer uma relação com artistas contemporâneos, particularmente com John Singer Sargent. O pintor capta a natureza individual da mulher, característica que porventura seduziu Gardner a protegê-lo enquanto artista, mas foi sobretudo a polidez presente na sua técnica e uma expressão nova, na continuidade da educação artística europeia, que atraiu não apenas Gardner bem como a elite norte-americana.

Por outro lado veremos como em Whitney a educação no seio da *genteel tradition* a levou a seguir um caminho oposto. Para Whitney a arte europeia do passado continha valores dos quais ela se queria afastar. Para tal envolveu-se com um ensino mais liberal e flexível na Arts Students League of New York, que a iria influenciar a criar galerias de arte em Greenwich Village – “center of rebellion” – onde deu oportunidade a jovens artistas de trabalhar e expôr as suas obras tendo por base um programa de discussão e cruzamento de opções artísticas. Adepta das vozes da época que reclamavam um afastamento da “old mentality” europeia, Whitney dedicou-se às vanguardas e aos artistas emergentes americanos. Foi apenas a partir da década de 20 que teve um papel mais relevante enquanto colecionadora e mecenas de arte americana, o que veio a torná-la numa referência incontornável na matéria. E apesar de um percurso diverso em termos de escolhas artísticas e profissionais, o trabalho de Gardner e Whitney culminou com a criação de museus nos quais

convergir os seus esforços reflectindo uma visão cultural distinta. Mas ambas partilharam um objectivo comum, o de educar a sensibilidade artística do público através da arte. Contudo também os artistas representavam um papel importante nas iniciativas de ambas, pois era através deles que materializavam as suas aspirações. Neste sentido analisaremos de que modo o Isabella Stewart Gardner Museum representa uma visão individual onde o sentido do belo é um elemento fundamental para a educação artística, tendo ainda em conta que Gardner abre o seu museu ao público e aos artistas para nele se inspirarem e desenvolverem os seus trabalhos. O Whitney Museum of American Art, inaugurado em 1931, foi criado em circunstâncias claramente distintas. Numa altura em que o país passava pela Grande Depressão, este museu veio contribuir para intensificar o importante papel da arte na afirmação da identidade artística norte-americana.

Neste seguimento, e partindo do princípio que uma colecção reflecte um determinado gosto, discutiremos ao longo dos capítulos de que modo ele estava imerso numa tensão entre a *genteel tradition* e novas correntes de pensamento. O gosto pela arte europeia não parecia expressar a identidade nacional, como é articulado por autores aqui referenciados entre eles Ralph Waldo Emerson, George Santayana, Van Wyck Brooks ou Randolph Bourne, vozes concordantes em relação ao prejuízo da hegemonia de hábitos culturais europeus nos EUA e basilares na formação de um pensamento cultural estadunidense, retratando a experiência norte-americana mais próxima da natureza e de um historial indígena. Testemunham a dificuldade que a busca do nacionalismo norte-americano envolveu, composta por uma minoria entre eles artistas. Por fim apresentamos as conclusões retiradas de um estudo que envolveu uma pesquisa multidisciplinar de forma a obtermos uma visão ampla das tradições herdadas ou dos novos costumes. Como tal, recorreremos a diversas disciplinas entre as quais: estudos museológicos, estudos culturais, história de arte, cultura visual, estudos biográficos e de género. No Apêndice encontram-se reproduzidas ilustrações que reforçam a análise do tema aqui exposto, através do trabalho de artistas que deixaram o seu cunho no desenvolvimento cultural e artístico que se encontram mencionados ao longo dos capítulos.

# I. A COLECÇÃO PRIVADA COMO ANTECEDENTE NA FORMAÇÃO DOS MUSEUS PÚBLICOS

## 1.1. Introdução

Com o intuito de compreendermos os moldes nos quais surgiu e se desenvolveu o coleccionismo privado nos Estados Unidos da América, e de neles incluir o contributo da mulher, começaremos por analisar diferentes casos europeus de coleccionismo, desde a criação dos *studioli* aos museus públicos. É nos *studioli* ou gabinetes de curiosidades que encontramos semelhanças com o espírito do coleccionador estadunidense, nomeadamente no reflexo de uma aspiração expressa através de uma colecção. Por um lado estes gabinetes representam um modelo cultural desenvolvido do privado até à formação de públicos. Por outro lado eram espaços recolhidos propícios ao estudo ou ao mero exame das *artificialiae* ou *naturaliae* expostas onde estavam reunidas as condições necessárias para a reflexão do próprio mundo. Eram locais de acesso restrito a uma elite composta por académicos, exploradores ou curiosos, sendo que a compilação deste espólio representava um veículo privilegiado para a aquisição de conhecimento. Veremos pois de que modo esta tendência colecionista evoluiu ao longo do século XVIII, perdendo gradualmente o carácter privado passando ao serviço da sociedade e do ensino.

Neste seguimento iremos estabelecer um paralelo entre este modelo e aquele que foi aplicado na sociedade norte-americana, com um maior impacto durante a Gilded Age. Aqui destacamos o papel de mulheres não só enquanto impulsionadoras da organização da esfera privada, no seio da *genteel tradition*, como também ao serviço directo da comunidade. Foi através deste universo associado a uma missão cívica que determinadas mulheres conseguiram um maior envolvimento social e uma oportunidade de profissionalização. Por fim, apresentamos exemplos de colecções de arte privadas no contexto norte-americano, e cujo desenvolvimento veio a criar uma consciência social, cívica e educacional em particular por via da acessibilidade pública.



## 1.2. Coleccionismo europeu – das curiosidades ao museu público

[Gabinete de curiosidades] (...) revelador de um mundo acessível a poucos, montado de forma teatralizada, utilizando-se invólucros especiais para salientar minúcias, como estantes, armários e arcas. Os proprietários fazem dele um microcosmo, um lugar “(...) de maravilhamento, de contemplação, de meditação”, disseminando-se por toda a Europa a cultura da curiosidade, uma herança forte em alguns museus. (Lourenço, 1999: 68)

Recordemos que no advento do Renascimento, um movimento que “(...) representaria não só a ressurreição da Antiguidade mas também uma renovação da vida e da consciência humana” (Queiroz, 1995:12), as curiosidades simbolizavam, com efeito, um novo entendimento do “microcosmo” e da “consciência humana”. Por outro lado, caracterizavam-se pela repercussão das aspirações dos seus coleccionadores.

Neste âmbito, o *studiolo* de Isabella d’Este (1478-1539) destaca-se dos demais do seu tempo em particular pela iniciativa feminina, invulgar para a época. Por outro lado segue o padrão do espírito colecionista contemporâneo. Instruída nas artes, nas línguas latina e grega e na política, Isabella d’Este interessou-se não só pela colecção de objectos da Antiguidade Clássica, como por artistas contemporâneos tais como Andrea Mantegna (1431-1506), Ticiano (1473-1576), Pietro Perugino (1446-1524) ou Antonio da Corregio (1489-1534). Estes conhecimentos e gostos estão reflectidos no *studiolo* que mandou instalar no castelo de San Giorgio em Mantova onde se hospedou, aquando o seu casamento, em 1490. Para a decoração deste retiro encomendou diversas telas a artistas contemporâneos com a representação de temas mitológicos e alegóricos. Desde logo revela interesse tanto pela arte contemporânea como pela antiguidade e é, simultaneamente, colecionadora e mecenas. Por volta de 1520 muda a residência para a Corte Vecchia do Palácio Ducal de Mantova, onde reinstala o *studiolo* com dimensões maiores, e onde mantém a política de encomenda de novas telas para o preencher. Aqui mantém o *grotto*, um espaço mais recôndito e sem luz natural, onde guardava os objectos raros da Antiguidade Clássica. Estes objectos pretendiam conforme mencionámos fazer ressurgir esta época, revendo-se nela padrões culturais que conduziam à “renovação da vida e da consciência humana”, isto é, conduziam a um ideal humanista no qual o Homem era dotado de várias competências com o intuito de explorar o cosmos em todas as suas vertentes: científica, artística, filosófica,

etc. Isabella d'Este encarnava o espírito humanista através do *studiolo* usando-o como um local para a meditação e o recolhimento, mas não só. Ao coleccionar obras de arte encomendadas a artistas contemporâneos, parecia expressar um interesse particular como nos diz Furlotti: “Here again Isabella asserts the primacy of virtue, the principal messages of her paintings. Indeed it seems that she hoped her carefully assembled collection would be seen as a reflection of her own virtue.” (Furlotti, 2008: 111). Por conseguinte, as escolhas artísticas ou as curiosidades de Isabella d'Este reflectiam virtudes que reclamava para si mesma e o *studiolo*, espaço íntimo e reservado, funcionava como uma extensão da sua própria natureza. Estas mesmas características encontramos no *studiolo* de Francisco I de Médicis (1541-1587), Duque da Toscana. Situado no Palácio Vecchio em Florença, a sua projecção em 1570 ficou a cargo de Giorgio Vasari (1511-1574)<sup>1</sup>. Este *studiolo* consistia num pequeno espaço privado, onde as paredes estavam cobertas por pinturas de diversos pintores florentinos contemporâneos. Nelas estavam reproduzidos os quatro elementos da natureza – água, terra, fogo e ar – com os quais as diversas curiosidades que coleccionava se relacionavam, representando o universo que o Duque pretendia transportar para o seu espaço<sup>2</sup>. Os *studioli* de Federico da Montefeltro (1422-1482) Duque de Urbino, instalados nos palácios ducais de Urbino (c. 1473) e Gubbio (c. 1478)<sup>3</sup> este último com reprodução de pormenor na ilustração 1, obedecem a um mesmo padrão verificado nos casos anteriores, embora os temas neles representados se relacionem com a arquitectura, a matemática, a arte e a ciência, e as encomendadas para a sua decoração – pintura e marcenaria –, estejam associadas a uma forte iconografia que mais uma vez se associa ao universo particular do seu coleccionador.

Como tal desde já constatamos que os *studioli* se encontravam articulados com a encomenda, o coleccionismo e o uso privado, sem qualquer intenção de abertura ao público. Note-se também que aquilo que os diferencia é essencialmente a variedade temática

---

<sup>1</sup> Giorgio Vasari foi pintor, arquitecto e historiador de arte. A sua obra mais conhecida e pioneira para a época foi precisamente sobre considerações artísticas e a compilação de dados biográficos de diversos artistas em: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Trad: *As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitectos*), publicada em Florença no ano de 1550.

<sup>2</sup> Após a sua morte o *studiolo* foi desmontado, tendo sido recriado no mesmo local, no início do século XX, com o auxílio de diversos relatos escritos.

<sup>3</sup> Este último seria desmontado e vendido ao Metropolitan Museum of Art em 1937 onde se encontra actualmente instalado. “Studiolo from the Ducal Palace in Gubbio Studiolo from the Ducal Palace in Gubbio”. *The Metropolitan Museum of Art*.

neles representada, de acordo com a multiplicidade de conhecimentos que caracterizava o Homem do renascimento. Notemos ainda que a iniciativa se associava em particular ao universo masculino.

Assim, os interesses dos coleccionadores revelavam não só ser um veículo favorável à aquisição de diferentes saberes, como também a uma auto-representação expressa em parte pela tipologia da colecção. E é sobretudo a propósito deste último ponto que destacamos a acção de Lourenço de Médicis, (1449-1492) que no papel de mecenas deu o seu maior contributo para o desenvolvimento das artes em Itália, com reflexo directo sobre a comunidade. Nele encontramos uma personalidade comprometida com a política e a sociedade pelo que “(...) promoting the figurative, literary and musical arts within the framework of his own political design aimed at consolidating his personal power and that of the family.”<sup>4</sup> Através da sua acção na encomenda de obras de pintura, de escultura, de arquitectura ou da tradução de obras latinas para o italiano, Lourenço de Médicis conduziu uma transformação cultural e humanista não só com reflexo em Itália como na Europa. Deu destaque aos princípios humanistas da Antiguidade Clássica e muitas das obras que supervisionou tinham em vista um projecto de propaganda e de elevação social e cultural. Neste contexto ele não passa pelo privado, mas em oposição a colecção de arte e a biblioteca criadas pela família Médicis – desde Cosme de Médicis (1389-1464) – manteve-se privada até ao momento em que a doação à cidade de Florença, em 1737, foi o molde apresentado por Anna Maria Ludovica (1667-1743), a última representante desta família, para tornar a colecção acessível à população sob a tutela do governo local. Após a inventariação a colecção foi aberta ao público na galeria Uffizi em 1769, acompanhada de um catálogo ilustrado, e no Palácio Pitti a abertura ao público deu-se apenas em 1919 (Lourenço, 1999: 69). Caso semelhante deu-se em Inglaterra, com a criação do British Museum, a partir da colecção privada do físico e naturalista Sir Hans Sloane (1660-1753) todavia deixada por Sloane em testamento ao Estado inglês. A colecção era composta por antiguidades, livros ou raridades como aquela ilustrada na imagem 2, e deu origem à criação do British Museum em 1753<sup>5</sup>. O rei Jorge II doava à instituição em 1757 a “Old Royal Library”, mas seria apenas em 1759 que o museu abria as portas ao público com entrada livre.

---

<sup>4</sup> “Lorenzo il Magnifico (1449-1492)”. *Mediateca di Palazzo Medici Ricciardi*.

<sup>5</sup> “History of the British Museum”. *The British Museum*.

Assim, temos nestes dois casos exemplos de colecções privadas que passaram para uma tutela governamental e estatal, tendo-lhes sido concedida por esta via acessibilidade pública, o que simbolizava o reconhecimento do benefício das colecções na divulgação de diferentes saberes e como um meio de instrução pública. De salientar a iniciativa feminina que também reconhece a relevância do espólio de Médicis para fruição em particular dos cidadãos de Florença, seguindo de certo modo a mesma política cultural do seu antecessor Lourenço de Médicis.

Ainda no caso inglês, o Ashmolean Museum é um nome incontornável, e reclama ter sido o primeiro espaço museológico público inglês. A sua origem encontra-se na University Art Collection, com sede na Universidade de Oxford, onde a colecção “began modestly in the 1620s with a handful of portraits and curiosities displayed in a small room on the upper floor.”<sup>6</sup> Posteriormente a Universidade acolheu a colecção privada do antiquário e político Elías Ashmolean (1617-1692) e que daria origem, em 1683, à abertura ao público do Ashmolean Museum com sede na mesma Universidade. Esta colecção era composta não só por diversas curiosidades que o próprio Ashmolean tinha coleccionado ao longo da vida, bem como pela colecção que adquirira ao botânico John Tradescant (1608-1662) que havia coleccionado curiosidades do mundo natural e artificial de diversos pontos do globo. Desde então a colecção do Ashmolean Museum tornou-se diversificada e manteve a política de integração de colecções privadas e aquisições<sup>7</sup>. Temos, neste caso, a mostra de uma colecção privada através de uma instituição pública destinada à divulgação de conhecimento, que justamente era um dos objectivos do acesso público a estas colecções.

Neste âmbito as iniciativas da Casa Real, nomeadamente na Alemanha e em Inglaterra, parecem também reconhecer a importância do reflexo da cultura e do saber sobre a comunidade, à semelhança das acções até aqui mencionadas. No caso alemão Frederico Guilherme II (1744-1797), rei da Prússia, inaugura o Fridericianum Museum em Kassel<sup>8</sup> construído expressamente com o intuito de albergar e de abrir ao público uma colecção

---

<sup>6</sup> “History and Future.” *Ashmolean Museum of Art and Archeology*.

<sup>7</sup> No século XIX o Ashmolean Museum dedicou-se também ao campo da arqueologia, pelo que em 1908 passa a denominar-se Ashmolean Museum of Art and Archeology.

<sup>8</sup> O Fridericianum Museum abriu em 1779 e veio inaugurar a tendência no continente europeu da construção de um local de raiz para albergar e expor publicamente uma colecção privada. “Fridericianum – From a Museum to a Kunsthalle”. *Kunsthalle Fridericianum*.

privada de arte, manuscritos e objectos científicos. No entanto, seria com Frederico Guilherme III (1770-1840) que o projecto do seu pai para a abertura de um grande museu público na cidade de Berlim ganharia forma. Encarrega Wilhelm Von Humboldt<sup>9</sup> (1767-1835) da organização de uma colecção de arte com base nas colecções que pertenciam à casa real e em novas aquisições a coleccionadores privados, pelo que a iniciativa daria origem à construção do Altes Museum<sup>10</sup> para albergar uma colecção da Antiguidade Clássica de arte romana, grega e etrusca, abrindo ao público em 1830. São exemplos que à semelhança dos anteriores pretendem promover o espírito empreendedor e instruído de uma nação através da cultura, propagando um ideal humanista à luz da contemporaneidade.

Encontramos na casa real inglesa uma prática de coleccionismo idêntica através da aquisição de peças ou de encomendas. Tudors, Stuarts, Hanoverians, House of Saxe-Coburg & Gotha e House of Windsor, todos contribuíram para o enriquecimento das colecções reais. Esta prática manifestava a força do regime e uma supremacia civilizacional, pois revelava conhecimento sobre o mundo e sua diversidade cultural. Neste sentido, as colecções contam com peças de tipologia muito diversa que reflectem o gosto e principais interesses dos seus coleccionadores, desde jóias, a tapeçarias, a armaria, a pintura, etc., e encontram-se espalhadas pelas diversas residências pertencentes à família real inglesa. No entanto, apenas em 1987 foi criado pela rainha Elizabeth II o Royal Collection department, responsável pela gestão e mostra da colecção. Isto permitiu a acessibilidade pública das inúmeras peças da colecção no âmbito de exposições temporárias, nas Queen's Galleries no Buckingham Palace em Londres e no Palace of Holyroodhouse em Edimburgo, aliado a um sentimento de partilha de um espólio que adquirira um estatuto expressivo na história da nação.

Já no caso do Museu do Louvre encontramos semelhanças com os casos anteriores no que se refere à prática colecionista por via da aquisição ou da encomenda. Contudo, foram os princípios ideológicos da Revolução Francesa que ditaram a criação de um museu aberto ao público a partir das colecções da casa real e da aristocracia francesas. Foi neste contexto que se deu a abertura do Museu Central das Artes em 1793 na cidade de Paris,

---

<sup>9</sup> Humboldt foi filósofo e o fundador da Universidade de Berlim em 1819.

<sup>10</sup> O Altes Museum foi desenhado pelo arquitecto prussiano Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), e trata-se do primeiro edifício erigido na cidade de Berlim para albergar um espaço museológico, de acessibilidade pública.

por uma comissão criada para o efeito pela Assembleia Nacional, e instalado no Salon Carré e na Grande Galeria do Palácio do Louvre. Esta comissão ficou incumbida de inventariar o património da casa real e da aristocracia francesas, tendo destinado o Louvre e o Palácio das Tulherias para a sua guarda e posterior abertura ao público, com dias reservados aos estudantes e artistas. Com a acção de Napoleão Bonaparte no campo das conquistas ou em expedições arqueológicas a colecção do Louvre cresceu, e o museu ao longo do século XIX foi avançando pelo palácio ocupando salas que representavam um saber, uma época, uma cultura e uma tipologia específicas. Na ilustração 3, Swebach retrata a curiosidade da população perante a chegada da armada de Napoleão ao Louvre, onde descarrega diversas antiguidades de Itália, o que justamente nos indica o proveito por parte do público por esta iniciativa. Com o fim do Império Napoleónico (1815), o museu manteve a sua política de crescimento por meio de aquisições, aceitando doações e efectuando comissões. O caso do Louvre representa a democratização do saber e da cultura, a organização do pensamento por áreas, temas, épocas, estilos, etc., e, por conseguinte, a demonstração de uma superioridade cultural por meio da impressionante extensão da sua colecção.

Esta mesma noção de expansão cultural e organização dos saberes encontramos novamente no caso inglês, nomeadamente com a organização da *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*<sup>11</sup> em Londres que veio a revelar-se de uma extrema importância para a estruturação da própria instituição museológica pública. A *Crystal Palace Exhibition*<sup>12</sup> apresentava inovações como: a reunião de um conjunto de regras de segurança, a gestão do espaço e dos visitantes, a abertura e o acesso ao local do público em geral, e o carácter efémero do evento e da própria arquitectura. Este evento veio definitivamente contribuir para que a noção de espaço cultural público, associado a uma política educativa, se tornasse mais amplo (Bennett, 1995: 101). Nascia assim o museu moderno aliado a uma missão de democratização social e cultural na medida em que o evento deu origem a um núcleo que albergou instituições de ensino e museológicas dedicadas à arte, à ciência e à indústria. Este empreendedorismo haveria de se tornar num centro museológico

---

<sup>11</sup> Em 1848, o inventor e empreendedor inglês Henry Cole (1808-1882) sugeriu à *Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce* a organização de uma exposição com carácter internacional que pudesse associar arte, design e indústria. Em 1850 a rainha Vitória criou a *Royal Commission for the Exhibition of 1851* da qual o Príncipe Alberto foi nomeado Presidente. (Briggs, 1990: 26).

<sup>12</sup> O arquitecto Joseph Paxton (1803-1865) ficou incumbido de projectar o *Crystal Palace*, numa construção em ferro e vidro, na área londrina de Hyde Park, a fim de acolher o evento expositivo em grande escala.

de referência e daria origem a alguns dos mais relevantes museus londrinos da actualidade, em campos tão diversos quanto as artes decorativas, a história natural e a ciência: o Victoria & Albert Museum, o National History Museum, ou o Science Museum. Este evento acaba por ser o resultado do amadurecimento de um modelo cultural que teve início na esfera privada com acesso limitado e se desenvolveu gradualmente fortalecendo a noção de acessibilidade pública com objectivos definidos, disciplinados e orientados à divulgação de conhecimento. Não deixa também de ter um carácter promocional, o que neste caso veio fortalecer o papel de Inglaterra no campo da evolução industrial e cultural.

### **1.3. *Gentility* e o modelo do coleccionismo europeu adoptado nos EUA**

Tendo em conta as especificidades e as características do coleccionismo europeu, avaliando não só o espírito coleccionista, os moldes para a criação de colecções bem como o seu carácter público, propomos agora estudar o caso americano. E é precisamente na esfera privada que encontramos um paralelo inicial com o espírito coleccionista europeu, nomeadamente na organização das casas coloniais na medida em que reflectiam uma aspiração concreta. Neste contexto a *casa* funcionava como um elemento de diferenciação social, de poder e de conhecimento no seio de uma comunidade abastada que actuava em áreas como a indústria, a banca e afins. Sobre isto Bushman esclarece:

The nineteenth-century gentry and people with newly acquired wealth were as determined to present themselves as refined members of polite society as their eighteenth-century predecessors, and as before, the great house was the most forthright statement of a person's cultural condition. The appearance of these houses is the palpable evidence that American elites continued their pretensions to the refinement that the eighteenth-century gentry had so warmly embraced. Indeed, with greater wealth at their disposal, the nineteenth-century upper class achieved levels of elegance and grandeur unattainable earlier. (Bushman, 1993: 239)

A pretensão da elite norte-americana de intensificar a “cultural condition” foi por um lado motivada por Inglaterra de um modo natural aquando a colonização, o que constituiu um estímulo para a difusão dos seus costumes. Mas não só, pois desde o século XVIII e ao longo do século XIX a influência europeia serviu de encorajamento ao encontro de mecanismos para uma afirmação social e cultural como Bushman menciona: “Stamped on every form of genteel culture was the mark of its origins in Europe and more specifically in aristocratic English society” (Bushman, 1993: 403). Neste mesmo contexto o uso do termo

“emulation” é fundamental para se analisar a *genteel culture*. É nele que o autor encontra o seu modo de emprego, conforme nos clarifica: “Emulation meant acquiring a refinement of spirit, a sensitivity to beauty, a regard for the feelings of others, a wish to please, all long associated with aristocracy at its best” (Bushman, 1993: 406). Assim, a partir deste igualamento de costumes da aristocracia europeia, a elite estadunidense reflectia uma vontade de envolvimento num sistema identitário “at its best” e refinamento social onde a *casa* passou a ser a principal referência no decurso de fortalecimento da *gentility*. Neste contexto o papel da mulher era o de criar conforto e comodidade para que o homem – uma vez que as mulheres estavam distanciadas da vida pública e laboral – pudesse exercer a sua actividade em pleno. Por conseguinte tornavam-se conhecedoras de arte e decoração, e detinham um sentido doméstico com uma clara noção de privacidade. Foi apenas a partir do século XIX que se assistiu a uma maior projecção da iniciativa feminina fora da casa, em particular com a criação de lugares de ensino e bibliotecas, e na preservação da memória de pessoas influentes na sociedade, justamente com a salvaguarda das suas casas (Danilov, 2005: 2). Como tal, o papel de educadora espelhava um comportamento próprio da mulher, e uma extensão do seu papel na casa.

Assim, a organização da esfera privada, o enraizamento da *genteel culture* em conjunto com o capital masculino foram factores que contribuíram para a afirmação social que a elite norte-americana procurava alcançar. Contudo faltava assegurar uma “cultural condition” que demonstrasse erudição, sendo que é precisamente neste contexto que inserimos a prática do coleccionismo. E é novamente em relação à sociedade europeia que encontramos um sentimento de emulação, uma vez que com o desenvolvimento das indústrias que deram origem à construção de fortunas os empreendedores norte-americanos tiveram oportunidade de criar um legado coleccionista de relevo com origem na Europa. O culto da arte foi-se tornando numa forma de solidificar uma atitude e uma imagem erudita associada à elite. A cultura funcionava como um instrumento de poder, na medida em que criava uma fronteira entre aqueles que eram financeiramente influentes e o cidadão comum. E com vista a fortalecer esta auto-representação, a arte europeia foi vista como sendo mais credível, consistente e um exemplo a seguir de modo que grandes industriais norte-americanos recolheram um espólio artístico originado na Europa, e que representava um mundo pleno de ideais sólidas. Para tal, as peças adquiridas deviam carregar um exemplo de qualidade,



antiguidade e sofisticação, mesmo se os coleccionadores nem sempre conhecessem a fundo o valor simbólico das suas aquisições. É uma atitude claramente distinta do modelo europeu onde se procurava conhecimento, no caso através da reflexão artística, mesmo quando isso implicava volver a um passado de modo a nutrir o presente de ideias novas, e não apenas fixando peças sem nelas reconhecer mais do que aquilo que era visível. E tendo em conta o princípio aplicado nos gabinetes de curiosidades, note-se que é a concepção de um mundo que está em causa. No caso, foi no passado europeu que a elite estadunidense encontrou uma referência para a criação de um universo próprio.

Mas é sobretudo na *Gilded Age* com o crescimento económico e industrial verificado nos EUA, e incomparável a qualquer outro momento desde o início da colonização, que se verifica uma alteração considerável dos paradigmas sociais e culturais nos EUA. A geração de capital e a formação de colecções particulares eram veículos de peso para que industriais norte-americanos alcançassem uma posição respeitável na sociedade. As colecções de arte tornaram-se num dos pontos de atracção para milionários deixarem um legado, ou simplesmente para exibir erudição através da arte que adquiriam a um preço elevado. Já aqui mencionámos que estes empreendedores numa atitude que pretendia imitar a Europa, acolheram uma noção cultural europeia radicada num passado distante, contudo na Europa esta exaltação exclusiva do passado não se verificava, tampouco aquando a criação dos *studioli* pois sempre houve a noção de contemporaneidade. Nos EUA o sentido do moderno ou actual nem sempre foi devidamente compreendido por esta elite, o que relacionamos no caso da arte, a uma insegurança do próprio gosto artístico que revela falta de reflexão sobre noções culturais ou mesmo de identidade. Neste aspecto, a elite estadunidense não queria correr riscos, nem comprometer-se com um pensamento artístico que não tinha ainda adquirido um selo de qualidade.

Vimos que na acção de coleccionadores em Itália, França, Inglaterra ou Alemanha a encomenda era uma prática recorrente, o que demonstra uma segurança nas opções estéticas e que atribuímos a um sentido do belo proveniente de um modelo cultural secular, enraizado nos povos e na educação europeia. Nos EUA a mera emulação na realidade não constituía um veículo para a afirmação de um gosto, era necessária uma educação dos sentidos e da sensibilidade artística. Mas por outro lado os EUA beneficiaram deste amadure-

cimento da Europa relativamente a um aperfeiçoamento cultural, pois também num sentimento de emulação empregaram o mesmo conceito de exposição pública de obras de arte, conforme analisámos uma prática já em desenvolvimento na Europa. Ou seja, a tão desejada imagem erudita da elite norte-americana era alcançada não apenas através da formação de colecções de arte, como também da mostra pública deste espólio. Este era igualmente um meio favorável tanto à aquisição de conhecimento, como à auto-representação direcionada a uma acção cultural e cívica. Deste modo desenvolveu-se um sentido filantrópico tanto por industriais como por académicos, conforme veremos, nas casas, nas Universidades ou em agremiações científicas. E a seu tempo as colecções ganharam uma outra grandiosidade e um novo estatuto: o de acessibilidade pública. Todavia este sentimento de emulação de uma arte do passado e estrangeira era contestado por diversas figuras das quais destacaremos algumas, conscientes de que era preciso adquirir uma linguagem e um pensamento artístico que caracterizasse a identidade da nação. O caminho percorrido viria contudo a permitir o ganho de confiança e conhecimentos necessários, para a criação e valorização da uma arte com uma identidade norte-americana.

#### **1.4. Coleccionismo privado nos EUA**

De acordo com Laurence Vail Coleman, durante o século XVIII houve alguns esforços “efémeros” para criar colecções públicas (Coleman, 1939: 7). Neles inserem-se as *Societies*, criadas um pouco por todo o país, debruçadas sobre matérias como a história natural ou da nação, cujo espólio tinha origem em doações privadas. No virar do século XVIII-XIX coube também às Universidades a formação de colecções, nomeadamente a colecção de zoologia de Harvard ou de minerologia de Yale (Coleman, 1939: 9). Desde logo encontramos no seio da comunidade pública e no meio académico a relação entre o ensino e a exposição de objectos enquanto veículo para a aquisição e divulgação de conhecimento. No campo da iniciativa privada, é com o naturalista e pintor suíço Pierre Eugene Du Simitiere (1737-1784) que encontramos a primeira acção de relevo. Sedeado em Philadelphia, decide abrir em 1782 as portas de sua casa para mostrar publicamente uma colecção de curiosidades, composta por espécimes naturais, fauna e flora, desenhos, antiguidades índias e africanas, e livros sobre a história da América (Levey, 1951: 10). Contudo Du

Simitiere não se limitava a expor e mediante o pagamento de uma entrada concedia explicações sobre as diversas curiosidades. Esta iniciativa durou até ao ano em que faleceu, em 1784 e sobre ela acrescentamos: “Pierre Eugene Du Simitiere, Swiss artists and antiquarian, having failed to receive congressional support for a history of America, had opened what he called the ‘American Museum’ (...)” (Sellers, 1980: 25). Assim, encontramos ainda na acção de Du Simitiere a noção de que o território americano apresentava potencial para a concepção de uma historiografia que se deveria associar a um organismo oficial o que decerto iria conferir à iniciativa uma projecção e uma relevância a nível nacional. No entanto Charles Wilson Peale (1741-1827) consegue pôr em curso um projecto semelhante, também na cidade de Philadelphia. Foi o seu interesse pela história natural que o levou a criar em 1786 um espaço anexo à sua casa onde expôs a colecção de espécimes naturais que havia reunido, algumas doações e os retratos pelos quais também se tornou conhecido dos principais heróis americanos que serviram a favor da independência da nação<sup>13</sup>. O espaço foi utilizado para expor as obras de sua autoria e outras idênticas que contribuíram para deixar um testemunho sobre estas personalidades históricas. Sendo que o local se tornara pequeno para o efeito Peale, e ao contrário da tentativa de Du Simitiere em conseguir um apoio estatal, conseguiu o apoio da câmara local para expôr no Independence Hall da Pennsylvania State House em 1802. Esta iniciativa foi precursora em território norte-americano, pois num mesmo espaço reuniu arte e natureza, as peças encontravam-se devidamente identificadas e classificadas, e o acesso era público destinado a estudantes, naturalistas e curiosos<sup>14</sup>. Na ilustração 4 está precisamente reproduzido um auto-retrato de Peale onde o autor se coloca como anfitrião, olhando o visitante de frente dando a conhecer o museu onde alberga a sua colecção. Trata-se de uma imagem que reflecte o carácter público da sua iniciativa, e a própria abertura de Peale em contribuir para a partilha de conhecimento.

Desde já nos deparamos com um espírito coleccionista que reúne o privado e o público, e a consciência embora incipiente da importância da História enquanto factor de auto-representação. Contudo, a influência europeia continuava a assegurar um modelo de

---

<sup>13</sup> Na década de 60 do século XVIII, Charles Wilson Peale estudou pintura em Londres com o seu conterrâneo Benjamin West (1738-1820), ali sedado desde 1763.

<sup>14</sup> “Charles Wilson Peale and his world”. *Metropolitan Museum of Art*.

rigor e qualidade. Note-se por exemplo a aprovação dos estatutos que marcaram a criação do Boston Atheneum em 1802, “(...) an establishment similar to that of the Athenæum and Lyceum of Liverpool in Great Britain; combining the advantages of a public library [and] containing the great works of learning and science in all languages.”<sup>15</sup> Mas seria apenas em 1827 que os sócios do Boston Atheneum colaboravam na criação de uma galeria de arte nas instalações do ateneu, passando a adquirir obras de arte não só europeias como americanas, e que esteve na origem da criação do Museum of Fine Arts em Boston em 1870, sendo que estas duas instituições foram desde a sua fundação importantes polos de divulgação artística e desenvolvimento cultural na cidade. Também no Metropolitan Museum of Art encontramos um caso idêntico, sendo que a ideia para a construção de uma galeria nacional de arte europeia partiu de um discurso lido em Paris (1866), por John Jay (1745-1829), Presidente do Union League Club. A iniciativa ía ao encontro dos propósitos do clube e dos seus respeitados membros, intelectuais, políticos ou homens de negócios, de modo a reunir esforços na procura de uma identidade artística, reflectida no passado europeu que expressava valores de qualidade e beleza que se queria incutir na sociedade estadunidense. O museu foi fundado em 1870, no mesmo ano em que recebia a doação da primeira peça da colecção: um sarcófago romano datado do século III D.C. Esta peça iria marcar o mote para a reunião de um espólio que abarcava diferentes épocas e tipologias, desde o período romano, grego, medieval, europeu, asiático, islâmico ou medieval<sup>16</sup>. A colecção formou-se por meio de doações, empréstimos e aquisições, tendo-se tornado numa instituição aberta ao público e ao serviço da divulgação de conhecimento baseado na cultura europeia. Note-se ainda que a criação deste museu veio permitir que diversos mecenas pudessem ter um espaço à disposição para depositar as colecções particulares, fossem de arte europeia ou oriental (McCarthy, 1991:116). Porém, e ao contrário do Boston Atheneum, era uma instituição reservada à actividade masculina e à qual as mulheres não tinham acesso directo.

Mas além das iniciativas que juntam o privado ao público ou a uma colectividade, encontramos no academismo a divulgação de conhecimentos e a construção de uma imagem, ao criar um diálogo entre o coleccionismo, o ensino e a exposição de obras. Já aqui

---

<sup>15</sup> “History of The Boston Athenæum” . *Boston Atheneum*.

<sup>16</sup> “History of the museum”. *The Metropolitan Museum of Art*.

referimos os casos das Universidades de Harvard e Yale, contudo no campo artístico destaca-se a criação de Academias. A American Academy of the Fine Arts (1802) em Nova Iorque promovia o ensino através da exposição de obras copiadas dos mestres europeus, para formar artistas com um cunho clássico e europeu. No entanto, o conservadorismo atribuído ao ensino da academia foi encarado por alguns dos seus alunos como um condicionamento do pensamento artístico. Por conseguinte foi por via da actuação destes alunos que foi formada em 1825 a National Academy cuja missão era “promote the fine arts in America through instruction and exhibition”<sup>17</sup>. Num caso idêntico recuperamos novamente o nome de Charles Wilson Peale, que em conjunto com outras individualidades fundam na cidade de Philadelphia, a Pennsylvania Academy of the Fine Arts (PAFA) em 1805. A PAFA tinha como objectivo coleccionar obras de artistas norte-americanos e dos seus alunos, o que de certa forma veio dar continuidade ao *Peales’s Museum*. Uma outra particularidade está associada à PAFA: o acesso das mulheres ao ensino artístico. Tal medida veio a contribuir para a profissionalização da mulher, como foi por exemplo o caso de Sara Tyson Hallowell (1846-1924), que se destacou profissionalmente enquanto curadora de arte. Hallowell especializou-se em arte francesa, dando a conhecer o movimento impressionista a compradores americanos<sup>18</sup>. Também no sentido de valorizar a mulher na pintura foi estabelecido por esta instituição em 1879 o Mary Smith prize<sup>19</sup>, atribuído na mostra anual que a PAFA organizava desde 1811<sup>20</sup> a uma mulher pintora. Assim, podemos concluir que tanto a American Academy of the Fine Arts, a National Academy of Design ou a Pennsylvania Academy of the Fine Arts, constituem exemplos de um empreendedorismo colectivo que associa o ensino, à exposição de obras e ao coleccionismo com o intuito de auxiliar na criação de um pensamento artístico que pudesse vir a representar a arte norte-americana e na qual estava incluída a acção da mulher.

Igualmente na actuação do Coronel John Trumbull (1756-1843) em conjunto com a Universidade de Yale, encontramos um contributo relevante na matéria, com a venda em

---

<sup>17</sup> “Academy History”. *National Academy of Fine Arts*.

<sup>18</sup> Entre estes encontra-se a colecionadora Bertha Honoré Palmer (1849-1918). Em 1922, Palmer juntamente com o seu marido, Potter Palmer (1826-1902), doaram grande parte da colecção de pintura impressionista francesa ao The Art Institute of Chicago.

<sup>19</sup> O Mary Smith prize foi criado pelo pintor Russel Smith (1812-1896), um emigrante escocês sedado em Philadelphia e membro da Pennsylvania Academy of Fine Arts. O prémio tem o nome da sua filha mais nova, também ela pintora.

<sup>20</sup> “History and Timeline”. *Pennsylvania Academy of Fine Arts*.

1831 de uma parte do seu trabalho de pintura de história e miniatura e esta Universidade. Na ocasião foi-lhe encomendada a projecção de um edifício para albergar a colecção, e que seria a primeira galeria de arte associada àquela instituição (Searing, 1982: 23). A Trumbull's Art Gallery<sup>21</sup> abriu ao público em 1832, e representou um tributo não só ao pintor como a outros que exploravam uma temática idêntica à sua, o que não deixa de ser um testemunho relevante sobre a formação de uma identidade e de um gosto baseados em acontecimentos da história nacional.

Houve contudo coleccionadores privados que optaram pela gestão das suas colecções ao criarem espaços de exposição de acessibilidade pública, e cujas iniciativas apresentam algumas semelhanças e particularidades. Neste contexto, Daniel Wadsworth (1771-1848) é uma referência no panorama do coleccionismo oitocentista norte-americano. Arquitecto, coleccionador, viajante e patrono de artistas, criou em 1842 o Wadsworth Athenaeum na cidade de Hartford-Connecticut. O primeiro edifício que iria constituir os cinco que integram o ateneu foi inaugurado em 1844, e apresentava características da arquitectura gótica que revela uma clara influência do revivalismo europeu. Recebeu, entre outros, exemplares do movimento da Hudson River School, tal como de Frederic Edwin Church (1826–1900), (il. 5) um dos principais representantes deste movimento largamente apoiado por Wadsworth (Kornhauser). O movimento, que tinha na paisagem um fundamento para a definição de uma cultura e de um gosto artístico, ia ao encontro da vontade do mecenas em criar um legado cultural americano de relevo. Por outro lado, era um meio de apontar os excessos industriais que se faziam sentir e que descaracterizavam esta paisagem. Note-se que no caso a pintura serve de veículo para a afirmação de um ideal, ao transmitir uma mensagem específica partilhada tanto pelo mecenas como pelos artistas. Assim, Wadsworth reve-se neste movimento para tomar uma posição tanto a favor da arte norte-americana como de um novo gosto artístico expresso pela valorização da natureza. A abertura do ateneu ao público deu acesso a uma vasta colecção de pintura norte-americana de paisagem e história, bem como de mestres europeus.

O caso de Thomas Jefferson Bryan (1800?-1870), também de iniciativa privada, apresenta algumas variações. Bryan, coleccionador de arte sacra europeia abriu em 1852

---

<sup>21</sup> O edifício acabou por ser demolido em 1901 não obstante a Universidade manteve a galeria e os seus objectivos de expansão até à actualidade.

na sua casa em Nova Iorque, a Bryan Gallery of Christian Art. No ano seguinte encomenda ao crítico literário Richard Grant White (1822-1885) um catálogo da colecção o que o distingue dos coleccionadores do seu tempo. O *Companion for the Bryan Gallery of Christian Art* veio afirmar a missão de carácter público e pedagógico na iniciativa de Bryan, ao apresentar um registo impresso dedicado à colecção e para usufruto do seu público, tornando mais amplo o propósito da acessibilidade pública. A colecção, que acabaria por incluir obras de artistas norte-americanos foi, depositada em 1867 na New-York Historical Society<sup>22</sup>.

Ainda na iniciativa privada encontramos em William Wilson Corcoran (1798-1888), co-fundador do banco Corcoran & Riggs, um ávido coleccionador de arte norte-americana e europeia. Em 1848 adquiriu uma casa expressamente para dispor a sua colecção de arte, mas seria apenas em 1969 que abria ao público a Corcoran Gallery of Art fundada em Washington D.C, onde mandaria gravar a inscrição “Dedicated to Art” (Searing, 1982: 28). Nela incluiu uma escola de arte e cedeu espaços a artistas para poderem dar seguimento ao trabalho de criação artística. Em 1897 a galeria foi transferida para outro local onde Corcoran manteve a sua acção empreendedora estimulando a criação artística, o ensino, o coleccionismo e colaborando na organização de eventos artísticos com o empréstimo de obras da sua colecção (Marter, 2011: 552) tendo sido depositário de uma visão cultural variada.

Por fim, destacamos o nome de Luman Reed (1785-1836) entre os demais coleccionadores de arte norte-americanos. Reed, homem de poucos estudos, conseguiu fazer uma fortuna considerável com comércio diversificado. Com o intuito de fazer uma colecção de arte começou por adquirir diversas obras de mestres europeus, no entanto, obras de qualidade e autenticidade duvidosa<sup>23</sup> (Marter, 2011: 239). Porventura influenciado pela má experiência deste negócio, Reed optou por dedicar-se ao coleccionismo de obras de arte norte-americana contemporânea, e é considerado como o primeiro mecenas, em exclusivo,

---

<sup>22</sup> “Bryan Gallery of Christian Art collection”. *Archives Directory for the History of Collecting in America*.

<sup>23</sup> Note-se que com o crescente interesse de empreendedores abastados para formar colecções de arte, o papel do *dealer* foi de extrema importância na mediação entre vendedores, artistas e patronos. Neste contexto, houve espaço para criar oportunidades de enriquecimento fácil, uma vez que os coleccionadores que não tinham quaisquer conhecimentos de arte deixavam-se convencer pelas propostas dos *dealers*. No caso, Michael Paff foi aquele a quem Luman Reed adquiriu obras de arte alegadamente europeias. Para aprofundar o tema aconselha-se a obra de Malcolm Goldstein, *Landscape with Figures: A History of Art Dealing in the United States* (2000).

de artistas nacionais do seu tempo. Além disto conseguiu influenciar alguns empreendedores locais a coleccionar arte norte-americana e foi um impulsionador da pintura de paisagem e de temas relacionados com episódios e personalidades históricas dos EUA. Com a sua morte diversos coleccionadores e *dealers*, conscientes da importância da sua colecção pelo seu carácter de representação do panorama artístico e dos artistas nacionais, conseguiram adquiri-la e em 1858 acabou por ser depositada na New York Historical Society (Gardner, 1965: 209). Assim desde já concluímos que a arte estadunidense foi progressivamente sendo introduzida nas colecções de empreendedores, notadamente pela afirmação de um gosto e da auto-representação nacional, o que revela um esforço entre artistas e mecenas na procura de uma linguagem autónoma relativamente à Europa.

Neste contexto institucional, artístico e mecenático o papel da mulher era claramente reduzido. Conforme já aqui mencionámos a mulher era incentivada a permanecer em casa onde cultivava actividades artísticas e artesanais, nomeadamente na decoração da esfera privada. As “american quilts” por exemplo representam um importante testemunho de uma época e de um convívio feminino relacionado com estas mesmas actividades. Neste âmbito é importante referir o nome de Candace Wheeler (1827–1923) que criou um movimento de artes decorativas em diversas cidades do país, influenciada pelos trabalhos de costura que determinadas mulheres praticavam em casa. Wheeler foi hábil em torná-los rentáveis e por conseguinte estimulou a emancipação e profissionalização de uma actividade feminina. A título exemplificativo do seu trabalho de decoração e bordado, veja-se a ilustração 6. Wheeler aproveitou os recursos que tinha e que o país oferecia, bem como o facto de muitas mulheres terem ficado viúvas no seguimento da Guerra Civil Americana e poderem, deste modo, dedicarem tempo a uma causa, à necessidade de sobrevivência e a um gosto ou talento particular. O resultado destes trabalhos revertiam também a favor de acções de caridade, uma área na qual as mulheres foram precursoras (McCarthy, 1991: 37). Wheeler ao mudar-se para Nova Iorque contactou com o universo artístico da cidade, e em 1877 fundou a Society of Decorative Art à qual se juntaram outras mulheres dedicadas e interessadas pelo design e produção de peças decorativas. A acção da Society possibilitou que as mulheres alcançassem uma posição de independência financeira e uma ocupação que lhes permitia desenvolver uma profissão (Peck, 2011: 3, 28). Podemos concluir que Wheeler e as mulheres que a ela se associaram, contribuíram para despoletar atenção sobre



o papel que a mulher tinha a desempenhar na comunidade, tendo a criação artística como um meio para a sua profissionalização.

### 1.5. Conclusões

É no coleccionismo europeu que encontramos as bases de um modelo colecionista que se propagou pela Europa, desde o *studiolo* até à criação de museus públicos. Este modelo começa por consistir na reunião de um espólio, mediante os interesses do seu titular, com características que de certo modo definem as suas aspirações. Contudo, o carácter privado destas colecções passa a ser público ao serviço de uma causa social, cívica ou propagandista, tendo em conta os benefícios sobre o ensino e a divulgação de conhecimento. A evolução deste modelo veio também a criar os moldes para a integração de peças numa colecção, tais como a aquisição, a encomenda, a doação ou o empréstimo como modo de concretizar projectos culturais. A estes associam-se iniciativas diversas desde o privado, às Universidades, a grupos de cidadãos. Este modelo foi amplamente explorado por industriais e empreendedores dos EUA, e à semelhança do espírito colecionista de Isabella d'Este ou Francisco I etc. procuravam criar um mundo que se reflectia nas colecções que reuniam. A Europa expressava princípios e hábitos sociais que seduziam a elite estadunidense convictos de que a aquisição dos melhores exemplares de arte europeia, e de que os séculos por trás destas produções, representava uma garantia de valor incontestável e uma erudição que tinha reflexo sobre a imagem do próprio colecionador. A ideia da Europa “antiga” tornava-se progressivamente aliciante por parte das elites norte-americanas, pela erudição que provinha de uma História com vários séculos de existência, conscientes de que isso representava conhecimento. Na realidade incorporavam um espírito generalizado da época que procurava afirmar uma identidade, criar uma visão do cosmos e intensificar a *genteel culture*.

Do interior da casa até ao serviço da comunidade, a mulher foi uma referência na construção desta representação social através da arte. Apesar de discreto, foi um papel que conquistou progressivamente o seu lugar na sociedade, primeiro através da esfera privada, e depois junto da comunidade. A emancipação individual veio sobretudo por via do ensino, o que lhe permitiu expressar-se de um modo independente e lhe deu instrumentos para a

profissionalização no campo artístico. Durante a evolução deste processo, as colecções que elencámos ou mesmo o ensino, eram portadores de um estilo e de um gosto pelo classicismo à maneira europeia. Certamente esta associação serviu de inspiração para que houvesse a tomada de consciência de que era necessário um afastamento da linguagem europeia e a afirmação de uma linguagem autónoma. Ao longo deste movimento cultural destacámos o papel contributivo de coleccionadores, de instituições, da comunidade, de mulheres, de artistas. Aos poucos, a arte norte-americana conquistava um lugar nas colecções privadas e públicas, pois representava o reforço de uma identidade própria e a confirmação de que estavam no caminho de uma maior independência cultural.

## **II. ISABELLA STEWART GARDNER NA FORMAÇÃO DE UMA COLECÇÃO DE ARTE: MOTIVAÇÕES E INFLUÊNCIAS**

### **2.1. Introdução**

Neste capítulo pretendemos analisar o percurso da coleccionadora e mecenas das artes Isabella Stewart Gardner, focando a sua dedicação ao conhecimento do mundo da arte e na formação de uma colecção de arte. Com o objectivo mais vasto do que o estritamente pessoal contribuiu e incentivou, com um estímulo vindo da Europa, para uma divulgação da cultura artística nos Estados Unidos da América. E se as opções estéticas que teve reflectiam os cânones do coleccionismo contemporâneo, questionamos de que modo o facto de se tratar de uma mulher que colecionava arte – sendo esta uma prática relacionada com o capital masculino – constituiu um contributo para a valorização e profissionalização do papel da mulher, em particular no empreendedorismo cultural.

A sua acção de coleccionadora passa também pela relação de interesse e cumplicidade que estabeleceu com diversas figuras do meio cultural artístico. E apesar de não deixarmos de questionar qual a importância que Gardner conferia aos artistas da sua época, é através da estética do contemporâneo John Singer Sargent que discutimos em concreto como o pintor se integrava no seu projecto artístico numa alusão ao velho mundo. Propomos assim estudar de que modo esta relação foi compensadora não apenas para Gardner ou a arte americana, mas também pela influência que teve na carreira de Sargent. Por fim, veremos como a formação da colecção se enquadrava numa missão cívica e educacional que se afirmou com a criação de um museu aberto ao público, num espaço que Gardner dedicou à exposição da sua colecção e à própria criação artística. Como tal, qual o contributo na apresentação da sua colecção, integrada num espaço construído para o efeito e aberto a todos os que o quisessem visitar? E de que modo o podemos relacionar com o seu tempo?

## 2.2. O coleccionismo em Isabella Stewart Gardner no âmbito da *genteel tradition*

Existem factores que tornam o empreendedorismo cultural de Isabella Stewart Gardner atípico e que o diferenciam dos coleccionadores do seu tempo. Começamos por analisar de que modo o facto de ser mulher teve impacto sobre a sua acção empreendedora; apesar de na formação da colecção ter enveredado por um caminho tradicional e seguro em termos de gosto artístico, à semelhança de muitas outras colecções de arte formadas na esfera masculina. Para debatermos o tema questionamos desde logo, qual afinal o lugar que a mulher ocupava no seu tempo?

É na obra do filósofo George Santayana (1863–1952) que encontramos o cunho da expressão *genteel tradition*, sendo que o seu entendimento nos permite avaliar o papel que caracterizava a mulher americana. Santayana deixou clara a sua visão:

The truth is that one-half of the American mind, that not occupied intensely in practical affairs, has remained, I will not say high-and-dry, but slightly becalmed; it has floated gently in the backwater, while, alongside, in invention and industry and social organization the other half of the mind was leaping down a sort of Niagara Rapids. This division may be found symbolized in American architecture: a neat reproduction of the colonial mansion — with some modern comforts introduced — stands beside the sky-scraper. The American Will inhabits the sky-scraper; the American Intellect inhabits the colonial mansion. The one is the sphere of the American man; the other, at least predominantly, of the American woman. The one is all aggressive enterprise; the other is all genteel tradition. (Santayana, 1911: 358-359)

Ou seja, para Santayana a *genteel tradition* era representada pela casa colonial associando-a à feminilidade, ao passo que o empreendedorismo mais agressivo o associava à esfera masculina. Mas a que se refere Santayana quando diz “the American Intellect inhabits the colonial mansions”, associando à mulher e à *genteel tradition*?

“The American intellect is shy and feminine; it paints nature in water-colours; whereas the sharp masculine eye sees the world as a moving-picture — rapid, dramatic, vulgar, to be glanced at and used merely as a sign of what is going to happen next.” (Santayana, 1967: 134). Podemos inferir a partir desta ideia que para Santayana a mulher estava associada a uma certa fragilidade e o homem era robusto e acelerado. O autor estabeleceu deste modo uma divisão clara entre mulheres e homens: a *genteel tradition* era caracterizada pelas mansões, a tradição e a feminilidade; e a nova mentalidade era formada por empreendedores e industriais do género masculino. Situando-nos neste contexto social

desde logo nos apercebemos de que o empreendedorismo de Gardner não podia ser mais antagónico. Ela não só não aderiu ao papel doméstico, como também se colocou num lugar tradicionalmente associado a uma acção masculina: a formação de uma colecção de arte. Isto foi claramente um desafio às convenções do seu tempo a par de uma personalidade extravagante. Contudo, convém realçar que a sua fortuna lhe proporcionou as condições necessárias para se colocar ao mesmo nível que os industriais e empreendedores da época. Mas não só, pois também se evidenciava uma tendência favorável à emancipação da mulher. Note-se que aquando a Guerra Civil Americana foram criadas organizações femininas espalhadas por várias cidades do país que tiveram oportunidade de pôr em curso acções que envolviam a criação de enfermarias ou ajuda de campo. Atendendo a esta conjuntura foi possível desenvolver um empreendedorismo colectivo feminino de cariz social, criando fundos monetários e trabalho de voluntariado. As mulheres identificavam-se com o serviço público área na qual puderam desenvolver uma actividade. E de acordo com Levin: “History museums also benefited from women’s committed to public service.” (Levin, 2010:18). Neste âmbito, “In the mid nineteenth century, women launched the historic preservation movement, a far more community-minded enterprise” (Levin, 2010: 18). Deste modo reconhecemos que a mulher ocupou um espaço na sociedade cultural americana que apresenta características que a tornam particularmente relevante neste contexto. A título exemplificativo mencionámos o caso de Candace Wheeler e o movimento de artes decorativas que conseguiu pôr em andamento, que culminou com a criação de um espaço de trabalho e de divulgação cultural; citámos o estudo de Bushman do qual concluímos que cabia à mulher o embelezamento do espaço interior; demos a conhecer exemplos do ensino artístico tornado acessível às mulheres que indubitavelmente contribuiu não só para o desenvolvimento profissional, mas também de uma consciência cultural no feminino. Sobre isto McCarthy menciona:

Women began to play an increasingly prominent role as collectors and connoisseurs by the 1890s. (...) After the Civil War, the number of wealthy men – and by inference women – grew rapidly, as did the scope and quality of their private collections. By the 1870s, many women had begun to invest their growing resources in decorative artifacts such as ceramics, laces, and fans. By 1890s, however, they increasingly presided over important collections of painting as well. (McCarthy, 1991: 112)

Assim, no âmbito dos esforços de inclusão social da mulher Gardner deu também o seu contributo. Não obstante, a sua trajetória de vida distancia-se do padrão feminino do seu tempo, desde logo porque apresenta um temperamento individualista. Encontramos na acção de Gardner algumas particularidades na medida em que nem se restringiu à casa, nem se apoiou numa figura masculina ou numa organização feminina ou afim, para dar seguimento ao seu projecto artístico e mais importante, de vida. Porém, é através da orientação que deu à formação da sua colecção que a inserimos na *genteel tradition*. À partida parece estar associada ao cânone contemporâneo coleccionista ao reunir um consenso relativamente às escolhas artísticas que fez. Através desta colecção reconhecemos que Gardner seguiu o mesmo instinto de coleccionadores contemporâneos e que reuniam um espólio artístico vindo da Europa, proto-renascentista, renascentista, setecentista, etc., ou seja, representativo das glórias do passado cultural europeu. Este reconhecimento faz-nos questionar a que se deve a adesão a este consenso? E apesar de termos analisado no capítulo I a importância da construção de uma “cultural condition” (Bushman, 1993: 239) com base nas *genteel manners* e com vista à consolidação de uma imagem erudita da elite norte-americana, somos nesta fase encaminhados para uma discussão complexa e que se relaciona com a procura e evolução do gosto americano. Esta demanda é na realidade feita de tensões entre a *genteel tradition* – seguidora da cultura europeia –, e em oposição feita de movimentos anti-conservadores que procuravam uma expressão mais individual que pudesse representar a identidade norte-americana. Neste sentido, mencionámos no capítulo I os casos de Charles Wilson Peale e do Coronel John Trumbull, com quem a pintura de história – retratos e cenas de batalha - teve um papel relevante por meio da representação dos heróis que lutaram pela independência da nação. O estilo era semelhante àquele empregue pelos artistas ingleses, e o gosto traduzia-se na glorificação e exaltação do orgulho nacional. Ralph Waldo Emerson<sup>24</sup> (1803-1882) por sua vez constituiu uma voz de relevo na reflexão da identidade nacional, que como veremos se repercutiu na representação e no

---

<sup>24</sup> Ralph Waldo Emerson destacou-se enquanto poeta e filósofo, tendo-se debruçado também sobre a questão da identidade americana. Foi na obra *Nature* (1836) que compilou as primeiras reflexões sobre o tema que de resto marca o começo oficial do movimento transcendentalista nos EUA, e do qual Emerson foi um dos principais representantes. O movimento propunha a busca de uma sabedoria espiritual de modo a desenvolver uma inspiração natural própria de cada homem, ou seja, “the spiritual measure of inspiration is the depth of the thought, and never, who said it?” Emerson, 1842.

pensamento artístico. Em *American Scholar*<sup>25</sup> Emerson aponta precisamente os obstáculos alojados no espírito nacional que impediam a libertação da mente do norte-americano, particularmente face à Europa conforme refere:

We have listened too long to the courtly muses of Europe. The spirit of the American freeman is already suspected to be timid, imitative, tame. Public and private avarice make the air we breathe thick and fat. The scholar is decent, indolent, complaisant. See already the tragic consequence. The mind of this country, taught aim at low objects, eats upon itself. (Emerson, 1837)

No pensamento de Emerson a atenção dada à Europa era em demasia, considerando que esta atitude tolhia o espírito do americano tornando-o “timid, imitative, tame”. Além disto, aponta ainda a ganância generalizada ou as consequências “trágicas” procedentes de um ensino “decent, indolent, complaisant”, um obstáculo à concretização de metas mais nobres a favor do indivíduo ou da nação. Ou seja, não parecia existir uma disposição intelectual nem espiritual que harmonizasse os cidadãos, consciencializando-os das capacidades culturais e naturais que o território nacional apresentava. Este era o resultado da presença e imitação da Europa no espírito americano o que constituía um impedimento ao desenrolar de uma independência intelectual, e em consequência da construção de um pensamento cultural nativo.

No mesmo contexto Emerson aponta a natureza como um local de encontro entre o homem e a sua essência; “The first in time and the first in importance of the influences upon the mind is that of nature.” Assim, entende que o envolvimento do homem com a natureza providenciava um rumo que conduzia à emancipação do indivíduo, embora resultante da espiritualidade de cada um. Com efeito, as palavras de Emerson associaram-se à criação artística designadamente através dos pintores que se associaram à Hudson River School, precisamente o primeiro movimento artístico norte-americano de relevo, no sentido em que procurou dar uma noção de identidade nacional relacionada com a natureza inexplorada pela indústria. Encontramos também em Santayana uma observação ao tema quando menciona: “Nature, in the words of Emerson, was all beauty and commodity (...) the American began to drink in inspiration aesthetically” (Santayana, 1911: 361). Como

---

<sup>25</sup> Palestra proferida na Phi Beta Kappa Society, aquando a abertura do ano lectivo da Universidade de Cambridge em 1837.

tal, a natureza enquanto sinónimo de beleza e de auto-representação conduziu ao desenvolvimento de um gosto concreto. Contudo a Hudson River School não deixou de buscar inspiração no exterior, conforme Gilman assinala:

The Hudson River painters, [Thomas] Doughty and [Thomas] Cole, [Asher Brown] Durand and [John Frederick] Kensett, created in a few years a national school of landscape that has continued as an integral part of our painting. In spite of foreign influences it has continued to be an essential expression of national taste. From the first it showed two tendencies. Realism, presenting the panorama just as the painter found it, was the general approach. The unusual scene, the poetic attitude, represented at first by Cole, sprang from another strain in our character. It was to persist in landscape. It was also to appear in other forms from time to time, often sentimental (...). (Gilman, 1939: 4)

As “foreign influences” traduzem-se precisamente na influência europeia visível tanto no realismo da representação “just as the painter found it”, como na “poetic attitude” presente na percepção do indivíduo sobre a paisagem<sup>26</sup>. Ou seja, a Hudson River School apresentava características que permitiam uma representação e um olhar mais individual, e por conseguinte revelava o gosto pela paisagem norte-americana vista de diferentes ângulos pelos artistas nacionais. O que não impedia que a elite estadunidense, e em consequência a maioria dos colecionadores, mantivesse uma devoção pelo passado artístico europeu. E conforme já referimos, o facto de se tratar de obras muitas das vezes com centenas de anos era motivo suficiente para garantir qualidade técnica e artística, o necessário para exhibir um conhecimento na matéria por parte do colecionador. Em tom de crítica Santayana diria mesmo “America is a young country with an old mentality” (Santayana, 1911: 358). Neste âmbito, a *genteel tradition* glorificava um passado artístico e cultural de um continente que pelo contrário, explorava continuamente novos caminhos para a auto-representação e alimento espiritual do indivíduo. Todavia verificámos que a transformação deste paradigma nos EUA se deu também por meio do ensino sendo que “(...) studying in Paris represented, for an American, the last step before entering professional life back in the United States” (Gournay, 1985: 24). Foi sobretudo a partir da década de 50 do século XIX que se assistiu à partida de artistas nativo-americanos para Paris com o intuito de aprimorar a técnica e a

---

<sup>26</sup> Não podemos deixar de mencionar a acção do pintor Thomas Cole (1801-1848), nascido em Inglaterra mudou-se aos dezassete anos para os EUA onde anos mais tarde se iniciou na pintura. Cole é considerado o precursor da pintura de paisagem nos EUA que por sua vez influenciou uma geração de pintores em ascensão, justamente aqueles que se envolveram no movimento da Hudson River School.



representação artística, “(...) looking for an alternative to the archaic British-inspired apprenticeship system in the academic education provided almost exclusive by the well-structured Parisian École des Beaux Arts (...)” (Gournay, 1985: 22). Paris tornara-se agora num centro artístico de excelência para estudantes de arte. No caso, representou desde meados do século XIX e princípio do século XX um espaço de aprendizagem e estímulo intelectual onde vários artistas dos EUA se estabeleceram em busca de inspiração e técnica. França e a sua capital ofereciam as condições desejadas para atingir esse objetivo, cúmplice de um estilo de vida boémio onde convergiam as novas tendências que circulavam um pouco por toda a Europa. Winslow Homer (1836-1910) e Thomas Eakins (1844-1916) são dois casos exemplificativos da passagem de artistas estadunidenses pelo ensino parisiense, e sua aplicação com maestria no panorama artístico norte-americano. Fortaleceram o movimento realista e demonstraram interesse pela representação do tempo presente, do movimento e das pessoas comuns criando deste modo composições da sociedade moderna:

(...) with Homer and Eakins, realism was a major impulse. Their observation was exact to a degree, unhindered either by mood or convention. But it was a realism of a large sort. To them the theme was so important that irrelevant details or decorative graces were unconsciously excluded. (Gilman, 1939: 4)

E apesar da origem deste pensamento ser procedente da Europa, o realismo mostrava ser uma opção estética válida para uma análise e fixação da contemporaneidade, e neste sentido para a construção de uma identidade norte-americana e o desenvolvimento de um gosto artístico. Van Wick Brooks<sup>27</sup> (1886-1963), por sua vez, inspirado pela história de países como França, Itália ou Inglaterra, propôs no ensaio *On creating a usable past* (1917) o encontro com o passado da América. E apesar de Brooks fazer uma análise do ensino da literatura no seu país as suas ideias, no geral, remetem para a cultura americana. Nele começa por referir: “There is an anarchy that fosters growth and there is another anarchy that prevents growth (...)” (Brooks, 1993: 219). E embora admitindo que os EUA não apresentavam uma “cumulative culture” (Brooks, 1993: 220), questionava como fazer para nutrir o presente com elementos do passado americano. E acrescenta que no contexto dos

---

<sup>27</sup> Van Wyck Brooks distinguiu-se enquanto crítico literário e biógrafo de autores da literatura americana entre 1800 e o princípio do século XX. Conta com uma vasta obra ensaística, literária e biográfica que fortaleceram autores como Mark Twain, Herman Melville, Henry David Thoreau, entre outros, na construção do pensamento e cultura americanos.

EUA “the present is a past without living value” (Brooks, 1993: 223). Brooks, considerando que a história americana parecia estar adormecida, propunha a criação de um imaginário histórico e social referente à cultura do país por meio de figuras que compunham a sua história. Nos países europeus, e dá o exemplo de Inglaterra e França, verificou que o processo criativo não se afastava do passado, no qual buscavam recursos para o presente. E apesar de admitir não existir uma “cumulative culture” nos EUA, afirma: “I suspect that the past experience of our people is not so much without elements that might be made to contribute to some common understanding in the present (...)” (Brooks, 1993: 219-220). E se para Brooks, “the spiritual past has no objective reality; it yealds only what we are able to look for in it”, então havia espaço para a criação de uma identidade escavando o passado da nação convertendo-o num ideal. A expressão “usable past” é precisamente aquela que define a sua proposta para a concepção de uma história cultural, pois no passado encontram-se as ferramentas necessárias para o efeito. Trata-se de um passado que é útil para a fertilização de um pensamento moderno. Neste contexto, Isabella Gardner não deixa de representar a *genteel tradition* ao coleccionar arte europeia de um passado distante. Gardner não revela inquietação pela afirmação de uma identidade nacional, pelo contrário, procura no passado europeu um mundo adequado aos seus gostos e interesses distante dos diversos fenómenos sociais da actualidade. Mas através da sua acção veremos como considerou importante educar a sensibilidade artística da nação, através do sentido do belo, ao visualizar obras de arte de qualidade incontestável. E é neste ponto que apontamos em Gardner um pensamento em consonância com a contemporaneidade, expresso não só na sua postura empreendedora, mas também na sua acção de formação de públicos e na relação que vai estabelecendo com os artistas contemporâneos nacionais, sobretudo aqueles que apresentavam propostas artísticas com um antecedente europeu.

### **2.3. Isabella Gardner e a formação de uma colecção de arte**

Encontramos em Isabella Gardner uma mulher que por um lado é um caso atípico pela sua individualidade, por outro, seguidora de um consenso artístico reflectido na arte europeia. Gardner não aderiu a movimentos anti-conservadores, e levou a cultura europeia para junto de si de modo a refletir a sua personalidade. Mas não só, em Gardner a arte

européia funcionava como um recurso para visualizar peças bonitas e de qualidade que pudessem funcionar como um veículo de aprendizagem. A sua missão contava ainda com um sentido filantrópico o que elevava a orientação do seu empreendedorismo cultural. Para tal importa analisar no devido contexto a relação que estabeleceu com a arte europeia, e o modo como se envolveu no processo de formação da sua colecção, questionando-nos como se diferencia dos coleccionadores do seu tempo.

Começamos por estudar o percurso de Isabella Gardner que em muitos aspectos foi o habitual para uma jovem do seu meio. Entre 1856 e 1858 começa por receber educação em casa, e para complementar os seus estudos viaja com os pais por França e Itália onde vai descobrir a arte renascentista e os mestres da pintura europeia. Este reconhecimento viria a marcar fortemente o seu gosto artístico pelas obras desta época. Em 1867 faz uma longa viagem pela Europa com o marido, o industrial John Lowell Gardner (1837-1898), seguindo pela Europa Central e o Médio Oriente em 1874. Durante este tempo adquiriu livros antigos e em 1883 parte para o Japão por cuja cultura alimenta uma grande admiração, e onde estabelece uma amizade com o pensador japonês Okakura Kakuzo<sup>28</sup> (1862-1913). No ano seguinte regressa a Itália, e em Veneza recolhe informações sobre o mercado de obras de arte demonstrando desde logo um particular interesse pela Renascença, e conforme já analisamos em voga entre os compradores de arte dos EUA. Para a formação da sua colecção e a obtenção de uma ampla visão do mundo da arte, Gardner contou com o apoio e o conhecimento de diversas personalidades entre as quais Bernard Berenson (1865-1959). Conheceu-o em 1894 quando Berenson era um estudante de História na Universidade de Harvard onde se especializou em Renascimento italiano, e tornar-se-ia no seu principal conselheiro artístico para a aquisição de obras de arte. A relação de Gardner com Berenson<sup>29</sup> revela precisamente o desejo de criar uma colecção com um cunho artístico

---

<sup>28</sup> Okakura Kakuzo (1862-1913) foi um escritor e curador de arte japonês que contribuiu para o desenvolvimento do ensino das artes no Japão. Tornou-se conselheiro de Isabella Gardner tendo ainda colaborado com o Departamento de Arte Asiática do Museu de Belas Artes de Boston.

<sup>29</sup> Destacamos uma das primeiras impressões que Federico Zeri (1921-1998) teve quando encontrou Bernard Berenson na década de 50 do século XX, e que Zeri recorda na autobiografia *Confesso che ho sbagliato*: “Berenson rappresentava per me sotto tutti gli aspetti un fenomeno eccezionale. Era uno degli ultimi esempi di una cultura che affondava le radici nel XIX secolo, con i suoi momenti di cecità e le sue sottigliezze estreme. Aveva conosciuto Oscar Wilde e Henry James, parlava ancora come di una persona vicina di J. P. Morgan, ma evitava anche di menzionare l’ombra di Isabella Stewart Gardner, la miliardaria di Boston che lo aveva protetto agli inizi e con la quale poi aveva rotto.” (Zeri, 2009: 34). (Tradução de autor: “Berenson representava para mim em todos os aspectos um fenómeno excepcional. Ele era um dos últimos

européu, em particular da época renascentista. Tenhamos então presente alguns exemplos de aquisições de modo a examinarmos o espírito da sua colecção. Uma das primeiras e relevantes aquisições que fez teve lugar em Sevilha em 1888 com a compra de uma obra do mestre Francisco de Zurbarán (1598-1664). Em 1891 adquire obras de Ticiano (c.1488-1576), Sandro Boticelli (1445-1510), Hans Holbein (c.1497-1543) e em 1892 adquire “O Concerto” (c. 1664) de Johannes Vermeer (1632-1675). Em 1894 Berenson convence-a a adquirir “A tragédia de Lucrecia” (c. 1500) de Sandro Botticelli mas foi com a aquisição de “Europa” (1562) (il. 7) de Ticiano, em 1896 em Londres através de Berenson, que definiu uma importante característica da sua colecção. De um modo simbólico, Gardner reitera a admiração pela arte do velho continente, como se o quisesse transportar para o seu espaço e tempo. Seguiu-se a aquisição de obras de autores como Giorgione (c.1477-1510) ou Peter Paul Rubens (1577-1640) entre outros. Também em 1896 a compra de um auto-retrato de Rembrandt (1606-1669) produziu em Gardner a consciência de que a sua colecção de arte tinha relevância suficiente para dar origem a um museu público, com uma colecção de carácter intimista e onde cada peça tinha sido expressa e cuidadosamente escolhida pela própria colecionadora. Representava uma colecção proveniente não de uma mera “connoisseur” mas de uma colecionadora que se preocupava em conhecer e avaliar as obras que adquiria, o que atribui à acção de Gardner um forte individualismo. Goldfarb revela mesmo que a vasta correspondência entre Gardner e Berenson “shows her independence of mind” (Goldfarb, 1995: 14). O mesmo autor refere ainda que “Throughout her life Isabella Gardner was interested in what was in all realms of artistic exploration – literature, music, art” (Goldfarb, 1995: 20). Gardner ao coleccionar peças de diferentes tipologias – joalharia, têxteis, pintura, escultura, móveis, manuscritos, etc. –, apontava caminhos por entre diferentes formas de representação exemplificativas de um gosto particular mas sobretudo diverso, de certo modo comparável ao espírito do homem do Renascimento que

---

exemplos de uma cultura que teve as suas raízes no século XIX, com os seus momentos de cegueira e suas subtilezas extremas. Ele tinha conhecido Oscar Wilde e Henry James, falava ainda de J. P. Morgan como uma pessoa próxima, mas evitava mencionar a sombra de Isabella Stewart Gardner, a milionária de Boston que o havia protegido no início e com a qual havia rompido”.)

procurava no cosmos uma multiplicidade de conhecimentos compatíveis com as suas aspirações. Em Gardner prendiam-se com a procura de uma experiência sensorial através do belo e de um passado cultural no qual se reconhece.

Em relação à arte americana contemporânea encontramos no processo de formação da sua colecção um envolvimento mais estreito com os artistas do seu tempo, e que Goldfarb relaciona com o momento de criação do seu museu quando Gardner deixou de se empenhar como anteriormente na aquisição de obras de arte. No entanto investe em jovens pintores de Boston e nos contemporâneos como Dodge Macknight (1860–1950), Louis Kronberg (1872–1965), Leon Bakst (1866-1924) ou Thomas Dewing (1851-1938) entre outros. Com John Singer Sargent (1856-1925), James Whistler (1834-1903) ou Anders Zorn (1860-1920) estabeleceu uma relação de maior afinidade, pelo que numa análise comparativa entre eles concluímos que tinham em comum uma relação com a Europa, nomeadamente com França onde haviam estudado ou vivido; bem como a exploração de uma temática na pintura que nos conduz a Gardner. A natureza, o retrato, a dança, a música e a mulher eram temas recorrentes nas obras que adquiria pelos quais autores norte-americanos contemporâneos também se interessaram. Para tal veja-se as ilustrações 8 e 9, exemplificativas desta tendência que reflectia o desejo de celebrar a vida. A colecionadora vai ao encontro de artistas vivos que representam aqueles que são também os seus interesses, sendo que a auto-representação sem mantém uma constante no espírito colecionista. A acreditação destes artistas revela confiança e maturação nas suas opções artísticas, o apuramento de um instinto e manifesta a vontade de idealizar novas imagens que expressassem um pensamento novo e moderno. Mediante este desenvolvimento perguntamo-nos se na formação da sua colecção Gardner iniciava um percurso que a distanciava do passado cultural europeu, e ao invés, se aproximava de artistas do seu país?

### 2.3.1. O caso de John Singer Sargent

A relação entre Isabella Gardner com John Singer Sargent representa não só a continuação da tradição artística europeia no seio da sociedade de Boston, como também o contributo para a criação de uma identidade e de uma imagem da elite norte-americana e em particular da figura feminina. Assim com o intuito de analisarmos a sua importância no

panorama cultural norte-americano, parece-nos essencial conhecer um pouco do percurso de Sargent de modo a reflectirmos sobre as suas motivações e opções estéticas que cativaram a elite estadunidense.

Nascido em Florença em 1856, de pais norte-americanos, a sua educação foi adquirida entre viagens e visitando museus na Europa. Como muitos outros artistas do seu tempo foi em Paris onde chegou em 1874 que iniciou os seus estudos em desenho e pintura. No estúdio do professor e artista Carolus Duran (1837-1917) Sargent aprendeu a expressar-se de acordo com as suas naturais capacidades<sup>30</sup>, de onde partiu em 1876 numa viagem pelos EUA. Dois anos depois expôs “Oyster Gatherers of Cancale” na Kurtz Gallery em Nova Iorque, numa exposição organizada pela Society of American Artists (SAA) e no Salão de Paris. Este foi o primeiro trabalho que exibiu nos EUA que desde logo teve cobertura na imprensa, elogiado “for its effectiveness in achieving an out-of-doors quality, specifically for capturing the atmosphere of the seashore in the sun”; “for its silvery hue” e “for its color as well as its freedom of handling” (Robertson, 1982: 22) conforme podemos observar na ilustração 10. “A Capriote” (1878) foi a segunda obra que expôs nos EUA, em Nova Iorque, no âmbito de uma outra exposição da SAA igualmente elogiada na imprensa por um crítico no *New York Herald* “for its color, its atmosphere, and the unconventional pose of the figure” (Robertson, 1982: 23). Estas obras deram a conhecer a estética explorada por Sargent a mesma que haveria de desenvolver e aplicar nos retratos da elite americana. Em 1879 exibiu em Paris um retrato de seu mestre, Carolus Duran, também exibido no ano seguinte em Nova Iorque, na SAA e em Boston no St. Botolph Club<sup>31</sup> um local que se revelou fundamental para o reconhecimento de Sargent como artista. Ainda entre 1879 e 1880, Sargent viaja por Espanha e o Norte de África e ficaria particularmente influenciado pelo trabalho de Diego Velázquez (1599-1660), especialmente pela pincelada e os efeitos de luz e sombra. O estudo cuidadoso que fez da obra deste artista resultou na pintura “El Jaleo” (1882), reproduzido na ilustração 11, que veio a dar-lhe reconhecimento no Salão

---

<sup>30</sup> Neste estúdio fez amizade com o pintor James Carroll Beckwith (1852-1917) oriundo de Chicago e estabelecido em Paris desde 1873 (Adler, 2006: 28).

<sup>31</sup> Inaugurado em 1880, o St. Botolph Club veio adicionar um impulso artístico na cidade de Boston para onde convergiam as tendências artísticas. O clube ofereceu cobertura artística para os artistas impressionistas, mostrando admiração pela sua criatividade e ousadia. Em 1882 teve especial destaque a exposição com obras de Claude Monet (1840-1926).

de Paris desse ano<sup>32</sup>. Em “El Jaleo” vemos representada uma cigana espanhola que dança numa taberna ao som de guitarras. O tema em si não era o convencional, conforme Fairbrother menciona:

(...) nomadic Gypsies were believed to ignore ethical principles and exalted superstition over orthodox religion, they endured oppression in numerous countries during the nineteenth century, but artists and bohemians idealized them as free spirits. (Cit. ISGM)<sup>33</sup>

O tema permitiu a Sargent exercitar as pinceladas rápidas, a pose não convencional, o movimento e a criação de uma atmosfera cuidada por meio dos efeitos de luz e sombra. Neste contexto a representação da mulher tem um papel de destaque e reflecte tanto sensualidade como individualidade. Deste modo, “El Jaleo” “lean[s] toward the daring, risky, unconventional, dramatic, erotically off-center and odd...” (Idem). E tendo em conta a análise que temos vindo a fazer do empreendedorismo de Gardner, podemos compreender que estes atributos a tenham atraído pois parecem fundir-se com a sua própria personalidade.

Contrariamente ao sucesso de “El Jaleo” seria precisamente a representação da mulher, pelo olhar incomum de Sargent, que levaria o pintor a sofrer uma reviravolta inesperada na carreira. No ano de 1884 Sargent causou embaraço com o retrato que executou de Madame Gautreau exibido no Salão de Paris desse ano. Este era um local frequentado pela sociedade e crítica parisiense, e onde os artistas podiam encontrar potenciais compradores e mecenas com elevado poder de compra (Weinberg, 2000: 15). Mas Sargent escandalizou a crítica com a obra “Madame X” por nela sugerir uma ambiguidade na atitude da retratada, com a sua pose *blasée*, um tom de pele provocador e uma alça do vestido caído. Weinberg atribui este insucesso à indiferença do pintor “to conventions of pose, modeling, and treatment of space, even twenty years after Manet's pioneering efforts.”<sup>34</sup> (Weinberg, 2004), que por outro lado constituí a causa precisa do seu sucesso nos EUA. O passo de Sargent

---

<sup>32</sup> Thomas Jefferson Coolidge, um parente de Jack Gardner, adquiriu a obra a um negociante de arte novaiorquino. Na ocasião, Isabella Gardner convence-o a depositá-la na sua casa em Boston sendo que este terá sido o primeiro contacto da colecionadora com a obra de Sargent. Aquando a inauguração de Fenway Court, “El Jaleo” seria exposto numa sala denominada Spanish Courtyard, especialmente decorada e iluminada para o efeito de modo a fazer sobressair a representação.

<sup>33</sup> “El Jaleo”. *Isabella Stewart Gardner Museum*.

<sup>34</sup> Isabel Fernandes faz uma alusão à obra “Olympia” (1865) de Edouard Manet, exibida no Salon de 1865, e que fora também alvo de um *succès de scandale*. (Fernandes, 2009)

não terá sido porventura inconsciente dos efeitos que poderia causar, mas sim provocador de uma atenção por parte do público conforme nos sugere Fernandes:

But, in spite of this latest success, commissions were still slow and few and the painter decided action of some sort was needed. He then considered that more than further elaborating his style, what he had to do was to elect a fashionable subject no one could ignore and present it in an unusual light – he went for social drama and chose Madame Pierre Gautreau. (Fernandes, 2009)

Considerando a hipótese que Sargent encarou Gautreau como um meio para atingir o sucesso entre a sociedade parisiense, ao retratar uma mulher da sociedade de naturalidade norte-americana e casada com um banqueiro influente, e tendo de resto sido o próprio pintor a sugerir retratá-la, o impulso de Sargent foi infrutífero e prejudicial à sua promissora carreira. A sociedade oitocentista parisiense não aderiu à visão de Sargent tampouco ao desprendimento que Gautreau aparentava. Nesta conjuntura Sargent viu a sua carreira suspensa depois do auspicioso começo com “Oyster Gatherers of Cancale”, pelo que em 1886 decide mudar-se definitivamente de Paris para Londres. A mudança, incentivada pelo seu amigo o escritor Henry James (1843-1916), revelou-se útil na medida em que o pintor viria a encontrar um novo mercado e novos clientes. Na ocasião, e no rescaldo do escândalo com a obra “Madame X”, o autor foi apresentado em Londres a Isabella Gardner pelo amigo comum, Henry James. O encontro revelou-se produtivo e viria a criar uma relação de amizade entre a colecionadora e o artista. No mesmo ano obteve a primeira comissão privada nos EUA, o retrato de Elizabeth Allen Marquand casada com um banqueiro e mecenas das artes, e que executou durante a sua estada de seis meses entre Boston e Nova Iorque (Weinberg, 2000: 20); e volta a receber elogios da crítica com “Carnation, Lily, Lily, Rose” exibida na Royal Academy Exhibition. Mas foi apenas em 1888 que Sargent executou em Boston o primeiro de dois retratos de Isabella Gardner. Representou-a de pé, vestida de preto sobre um fundo decorativo dourado, lembrando um ícone bizantino e no qual Gardner surge como que afirmando uma posição individualista, independente e como que aureolada pelo ouro de fundo, conforme podemos observar na ilustração 12. Alex Chong aponta as motivações que levaram Gardner a efectuar esta encomenda: “She clearly desired a portrait that would make a splash that would seem unique, if not actually as controversial as the sensuous display of flesh in ‘Madame X’ ” (Chong, 2009). Sargent revelava ser um artista com as características e a visão necessárias não apenas para retratá-la, mas também para



captar o seu temperamento. Não se trata de um mero retrato mas também de uma representação psicológica de Gardner que deixa entrever o seu gosto pela ousadia e pela provocação. E tendo em conta o historial de Sargent, este era o tipo de mulher atraída pela tela do pintor: com expressão, vivacidade e capacidade para se revelar por si só. O retrato exposto no St. Botolph Club aquando a primeira mostra individual de Sargent, foi a primeira obra que Gardner adquiriu ao pintor. No seguimento desta exposição Sargent teve oportunidade de iniciar várias comissões para retratos e pinturas murais na Biblioteca de Boston, uma tarefa que levaria vários anos a concluir. Durante o ano de 1889 viajou entre Boston, Nova Iorque e Worcester e executou diversas encomendas, sendo solicitado por artistas e empresários para executar retratos ou cenas em família. O pintor deu especial atenção à figura feminina: as mulheres nas pinturas de Sargent são sociais, com um papel, uma personalidade e uma representatividade autónoma. O gosto pelo trabalho de Sargent reflectia-se na habilidade com que trabalhava a paleta de cores, adicionando flores e enchendo a tela com as poses “não convencionais”, um cenário cuidado e variações de luz e sombra. Sargent atendia as expectativas dos seus clientes e dos críticos contribuindo para a criação de uma identidade e de uma imagem da elite norte-americana, e fornecia a linguagem adequada capaz de contribuir para uma aspiração que refletia humanismo, idealismo e o sentido do belo, em especial acessível àqueles que enriqueceram durante o período da *Gilded Age*. Sargent representava também a educação e a tradição artística europeia, o que lhe assegurou a confiança entre os compradores norte-americanos<sup>35</sup>. No início do século XX recusou novas encomendas para retratos e decidiu viajar ao longo das “rocky mountains”, no sudoeste do território norte-americano, dedicando-se a pintar aguarelas representativas desta região. As aguarelas de Sargent, por sua vez, refletem o seu interesse e gosto pela natureza e pela vida quotidiana. Corresponde a um trabalho mais intimista e com o qual o artista se sente mais livre para experimentar e esboçar, longe das exigências de um trabalho de aparato destinado à alta sociedade<sup>36</sup>. Com a abertura do museu de Gardner em Fenway Court, e de acordo com o papel do museu em apoiar os artistas, Sargent usufruiu da Gothic Room

---

<sup>35</sup> Esta mesma confiança reflectiu-se, novamente, na relação entre Sargent e Gardner nomeadamente na aquisição de peças para a colecção: Sargent sugeriu-lhe em 1894 a aquisição de um tapete persa do século XVI, e em 1903 da obra “A lady in black” (c. 1590) de Domenico Tintoretto (1560-1635).

<sup>36</sup> Os resultados desta incursão resultaram na mostra de 1916 em Boston, *Rocky Mountain Landscapes*. Gardner mais uma vez acolhe o seu pensamento artístico ao adquirir as aguarelas “A tent in the rockies” e “Yoho falls”.

(il. 13) para trabalhar sempre que estava em Boston. Em 1919 Sargent ofereceu a Gardner um caderno de desenhos preparatórios e em 1922 deu-lhe a sua última oferta, um retrato em aguarela intitulado “Mrs. Gardner in white”. Através desta incursão pelo percurso de Sargent entendemos que as suas opções estéticas marcaram uma época de continuidade da tradição artística europeia nos EUA, o que veio a atrair tanto Gardner quanto a elite norte-americana. O papel de Sargent no meio artístico estadunidense foi compatível com o desejo dos “newly-riches” de se fazerem auto-representar com sofisticação e polidez. Por outro lado, a visão de Sargent sobre a mulher mostrava um novo entendimento da sua representação, onde lhe era permitido revelar sensualidade e aspectos da personalidade mais ocultos. Sargent tornar-se-ia num artista contemporâneo dos EUA simbolizando particularmente o gosto predominante de uma época e de um meio social específico.

#### **2.4. A abertura de um museu em Boston (1903)**

Maybe no one ever will parse how each image relates to some aspect of Federico's life, but as an observer, you sense that the *studiolo* is fraught with personal symbols. (Mayes, 2010:37)

A impressão de Frances Mayes aquando a sua visita ao *studiolo* de Francisco I de Médicis serve-nos de introdução ao mundo criado por Gardner. Do mesmo modo que os gabinetes de curiosidades pareciam traduzir os desejos e interesses do coleccionador, o museu de Gardner reflecte esta mesma tendência. A frase “c'est mon plaisir”, que consta do selo representativo do museu e que Gardner mandou executar à artista Sarah Wyman Whitman (1842–1904), é ela própria transmissora de um pensamento autónomo e de um temperamento livre. Assim, para uma análise em torno dos princípios pelos quais se orientou na construção do museu, podemos desde logo ter presente que o edifício que mandou erguer se trata de uma criação própria. Sobre isto Chong refere: “Isabella Gardner deliberately effaced any statement of intent for her museum and consciously avoided explication of the arrangement of the Galleries” (Chong, 2007: 213). O edifício bem como a disposição dos objectos obedeciam, acima de tudo, a uma lógica intuitiva de modo a que o visitante tivesse uma experiência sensorial através da arte. Mas apesar de não existir uma intenção declarada “(...) a silence that set her apart from other American collectors” (Chong, 2007:

214), parecia estar subentendido no desejo da colecionadora uma partilha de sensibilidades. Esta projecção de emoções é também notória neste excerto da correspondência enviada a Bernard Berenson aquando a aquisição de “Europa” em 1896, onde menciona: “I am breathless about *the* Europa, even yet! (...) Every inch of paint in the picture seems full of joy... I think I shall call my Museum the Borgo Allegro. The very thought of it is such a joy.”<sup>37</sup> (Goldfarb, 1995: 118-119). Ou seja Gardner confrontava a arte como uma oportunidade de explorar caminhos, que conduziam a um estado de alegria e satisfação que queria ver reflectido no espaço museológico que criara. De resto, uma das missões da sua acção prendia-se justamente com a divulgação de uma opção estética que traduzisse uma noção de beleza, e que é perceptível nas palavras que escreveu a Edmund Hill: “Years ago I decided that the greatest need in our Country was Art... We were a very young country and had very few opportunities of seeing beautiful things, works of art... So, I determined to make it my life’s work if I could.”<sup>38</sup>. Isto não deixa de constituir um testemunho e uma reflexão sobre a sua própria criação, e as motivações que a levaram a empreender por uma acção cultural e educativa. Neste sentido, e à semelhança de outros colecionadores do seu tempo e anteriores, Gardner providenciou a publicação de catálogos onde figuravam algumas das peças da colecção. E ao analisar esta acção educativa verificamos que também se encontra expressa no próprio edifício, que apesar de ter um cunho pessoal não está descontextualizado do gosto revivalista da época. Neste contexto o projecto inglês de South Kensington “(...) dictated to an extent how their [American] buildings would look (...)” (Steffensen-Bruce, 1998: 17). O autor menciona a importância e influência de teóricos relevantes no projecto inglês tais como William Morris (1834-1896) ou John Ruskin (1819-1900) entre outros, que criaram tendência “(...) on the application of the arts to industry and architecture (...)” (Idem, 17). Neste sentido, conclui:

The museum would house the finest examples, of the fine and decorative arts, as well as architecture, and these exhibits would educate and influence not only the students at the museum’s schools but also the general public. Toward this end, the museum building was to be an educational influence in itself (...). (Idem, 18)

---

<sup>37</sup> Note-se que Isabella Gardner se refere ao “seu” museu, o que demonstra a intenção de o projectar, apesar de apenas em 1898 ter dado início ao processo de construção.

<sup>38</sup> Isabella Stewart Gardner to Edmund Hill, 21 June 1917. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. (Carta gentilmente cedida pelo Isabella Stewart Gardner Museum)

Justamente alguns dos princípios que Goldfarb expõe encontram-se aplicados na construção do museu que Gardner empreendeu a partir de 1898, ao adquirir uma propriedade em Fenway Court na cidade de Boston, no local onde viria a construir o Isabella Stewart Gardner Museum.

A principal referência partiu da arquitectura dos palácios venezianos do século XV, designadamente do Palácio Barbaro em Veneza, tendência manifesta no pátio interior do edifício. Também a relação entre o gosto de Gardner e as teorias de John Ruskin referentes à ornamentação ou ao revivalismo arquitectónico, parece de algum modo estar expresso na sua criação. Existe inclusivamente na colecção de Gardner um desenho de Ruskin intitulado “The casa Loredan” (1850) que podemos observar na ilustração 14, que retrata um aspecto decorativo da fachada desta casa também em Veneza. E precisamente para dar início à construção Gardner adquiriu em Itália elementos arquitectónicos góticos e renascentistas, de forma a incorporá-los e a contextualizá-los no edifício, tendência que podemos ver manifesta nas ilustrações 15 e 16 que reproduzem respectivamente o Courtyard e a Tapestry Room. Para tal contribuiu a parceria do arquitecto paisagista Frederick Law Olmsted (1822-1903) e do arquitecto Willard Thomas Sears (1837-1920) especializado justamente nos revivalismos gótico e renascentista. Assim notamos a existência de uma relação entre a tendência londrina e “ruskiana” na forma como concebeu a arquitectura do museu como sendo “an educational influence in itself.” (Idem: 18). Está patente nesta criação de Gardner um apego à cultura europeia, ligado a uma tendência de época que evocava o passado e concordante com a linha de pensamento que desenvolveu ao longo da sua acção empreendedora. E além de Fenway Court ter contribuído não só para o desenvolvimento da vida artística em Boston, mas também constituído uma referência em termos de educação artística, a intimidade que Gardner atribuiu ao espaço torna-o particularmente carismático em cumplicidade com obras de extrema e inegável qualidade artística. O museu, inaugurado a 01 de janeiro de 1903, passou a constituir um local de apoio a jovens músicos, escritores e pintores com o objetivo de desenvolver linguagens artísticas e de promover o gosto pelas artes. Com a construção deste museu Gardner deixou aberto um caminho para o desenvolvimento de novas reflexões no campo artístico, e deixa um outro legado devidamente sintetizado na afirmação seguinte, e que se prende precisamente com a construção do seu museu:

(...) upper-class Americans who were artistically inclined were drawn to Venice, thanks to John Ruskin's *The Stones of Venice*, the writings of Charles Eliot Norton (who studied under Ruskin), the paintings of Sargent and Whistler, James's Venetian novels, and above all the example of that great devotee of Venetian art and architecture, Isabella Gardner. (Rybczynski, 2007: 23)

## 2.5. Conclusões

O legado de Isabella Gardner afirma-se não só através de uma colecção que expressa uma estética maioritariamente ocidental, num espaço que remete para uma Veneza quinhentista, mas também pelo desafio às convenções do seu tempo em especial àquelas reservadas às mulheres. Gardner foi singular na forma como geriu a formação da sua colecção, com um carácter independente e filantrópico. A beleza e a maestria artística eram qualidades que procurava nas obras de arte através das quais alimentava uma experiência ao nível dos sentidos e das emoções. Neste sentido, Gardner valorizou a colecção com o seu gosto e preferências pessoais reflectidos no museu que construiu abrindo-o ao público. Ao mesmo tempo contribuiu para renovar as motivações que levavam a reunir uma colecção de arte, não como uma mera forma de ostentação, mas sim explorando um pensamento artístico. A sua personalidade excêntrica foi outro desafio, mas o facto de se ter rodeado de personalidades que partilhavam os mesmos interesses, possibilitou o desenvolvimento das suas ideias e a vivência de novas experiências no mundo da arte. E apesar de ser mulher isso não foi certamente um impedimento para que Gardner pusesse em curso a sua missão, uma vez que tinha o capital necessário que a colocava no mesmo patamar que muitos homens empreendedores beneficiando também de uma conjuntura social na qual as mulheres começavam a adquirir competências profissionais nomeadamente na área cultural e pública.

Gardner conviveu com um aspecto tradicional que se prendeu com a aquisição de peças que representavam o passado cultural europeu ou a sua continuidade, como foi o caso da relação com John Singer Sargent essencial para a sofisticação da imagem da elite norte-americana. Não podemos deixar de admirar a sua colecção, apesar de o seguimento da cultura europeia ter sido criticado por algumas vozes que ao longo do século XIX recla-

mavam outras opções. Neste sentido, Emerson, a Hudson River School, o movimento realista na pintura, Santayana, Brooks, entre outros, questionavam-se sobre o caminho a seguir na busca de uma independência intelectual e a alteração de um paradigma cultural e estético associado à *genteel tradition*. Coube sobretudo aos pensadores, filósofos, ensaístas e artistas a alteração gradual deste paradigma que tinha fixado no passado um gosto artístico, extemporâneo e um obstáculo à formação de uma cultura americana.

### III. GERTRUDE VANDERBILT WHITNEY E A BUSCA DA AFIRMAÇÃO DA ARTE AMERICANA

#### 3.1. Introdução

Neste capítulo pretendemos dar a conhecer o empreendedorismo de Gertrude Vanderbilt Whitney enquanto colecionadora de arte americana. Neste sentido interrogamo-nos de que modo o entorno cultural no qual se formou a influenciou a rejeitar a cultura dominante, radicada nos moldes da *genteel tradition*. Numa altura em que surgiam correntes de pensamento mais liberais, foi através do ensino e mais tarde em Greenwich Village que Whitney se introduziu na vida artística contemporânea. Aqui encontrou espaço para não só promover e divulgar a obra de artistas em começo de carreira, como também promoveu acções que lhes facultava melhores condições de vida e de trabalho. Assim, propomos perceber de que modo se deu esta introdução num meio boémio e culturalmente plural, opondo-se não só à tradição cultural imposta como também àquela de que era proveniente.

Propomos também analisar de que modo as mulheres empreendedoras do seu tempo beneficiaram de uma conjuntura mais favorável ao empreendedorismo cultural, ao ensino e à escolha de um percurso artístico. Veremos de que modo esta acção empreendedora ia ao encontro das reivindicações dos artistas e pensadores contemporâneos, que enfrentavam oposições nem sempre favoráveis à estética que propunham. Através da iniciativa destas mulheres, e por via de uma tradição implementada desde a Guerra Civil Americana, a criação artística tornou-se num meio de angariar fundos e de promover acções cívicas com um retorno benéfico sobre a sociedade. Neste contexto, em plena Grande Depressão, Whitney abre um museu dedicado à colecção de arte contemporânea que formou, providenciando deste modo uma oportunidade a estes e outros artistas do seu tempo de terem um lugar onde expor e vender as suas obras. A sua acção foi emancipada, tornando-se numa figura atípica na forma como conduziu o processo de afirmação e valorização da arte americana.

### 3.2. Gertrude Vanderbilt Whitney e a *genteel tradition*

Having inherited ‘success’, she would spend much of her life attempting to redefine it as a woman.<sup>39</sup>

Esta afirmação de B. H. Friedman serve-nos de introdução à conjuntura social da qual Gertrude Vanderbilt Whitney provém, e dá-nos também conta dos desafios provocados pela sua condição de mulher. Whitney foi herdeira de um pensamento que viria a redefinir, em concreto com a criação de um museu de arte norte-americana. E é precisamente na esfera privada que encontramos o primeiro contacto com este pensamento e aquilo que ele representava em termos culturais, nomeadamente em Cornelius Vanderbilt (1794-1877), seu bisavô, pioneiro na criação do nome e da fortuna Vanderbilt. Nascido em Staten Island, filho de emigrantes holandeses, Cornelius Vanderbilt tornou-se num dos empreendedores mais poderosos do seu tempo tendo criado um vasto império nos serviços de transporte marítimo e ferroviário<sup>40</sup>. Vanderbilt encaixava na aceção de “robber baron”<sup>41</sup>, designação que se tornou familiar para classificar os empreendedores americanos do século XIX que tiravam partido de determinadas práticas laborais e financeiras para construir riqueza, nomeadamente praticando baixos salários ou tentando criar monopólios de modo a praticar preços de mercado elevados. Reconhecemos ainda em empreendedores como Cornelius Vanderbilt uma postura que implicava não só o fazer fortuna, mas também um interesse pelo passado cultural europeu. Era de resto um paradigma que se verificava na sociedade estadunidense desde o século XVIII, conforme temos vindo a afirmar, sobre o qual Randolph Bourne (1886-1918) diz: “Europe is to us [Americans] the land of history, of mellow tradition, of the arts and graces of life, of the best that has been said and thought in the world.” (Bourne, 1914: 505). Bourne constata que os europeus, pelo contrário, se mostravam mais interessados em “contemporaneous literature and art and music” (Idem: 504), o que nos revela a existência de uma ligação extemporânea da sociedade estadunidense à

---

<sup>39</sup> Biddle, Flora Middle. Op. cit., pág. 17.

<sup>40</sup> “Cornelius Vanderbilt [1794-1877] Industrial/Commercial Leader”, *New Netherland Institute*.

<sup>41</sup> O termo, de acordo com o historiador de economia norte-americana do século XX, Matthew Josephson (1899-1978) foi aplicado pela primeira vez por camponeses do Kansas por ocasião de uma contestação: “(...) in one of their anti-monopoly pamphlets of 1880, first applied the nomenclature of Robber Barons to the masters of railway systems” (Josephson, 1934: VI). Curiosamente o termo foi contestado pelo historiador Allan Nevins (1890-1971) em oposição à tese de Matthew Josephson, substituindo-o por “Industrial Statesman”.



européia. Por um lado existia na sociedade norte-americana uma tensão entre um passado cultural e a contemporaneidade, por outro havia a tentativa de omitir todo um passado próprio da cultura nativa do país que não apresentava a sofisticação que a elite norte-americana desejava alcançar. E se atentarmos a ideia de Bourne de que “culture was a matter of acquisition” (Idem: 503), nesse sentido a sociedade empreendedora estadunidense não só prestava toda a reverência à sociedade europeia, como também a copiava e a incluía no seu espaço e tempo através precisamente da aquisição de obras de arte. A procura deste ideal de acordo com o autor “has made us [Americans] parasites” (Idem: 505), originando um fio condutor que unia gerações atrás de gerações, sem espaço para a concepção do nacionalismo americano com base numa identidade própria. Neste sentido, de modo a contrariar a reputação que associava estes empreendedores a uma conduta meramente economicista, muitos foram aqueles que se envolveram em acções de filantropia. Fomentavam e aderiam a acções comunitárias, educacionais ou artísticas que revelassem não apenas responsabilidades e preocupações cívicas, mas também que lhes permitisse assumir-se como os depositários de uma cultura e não os seus únicos detentores. No caso de Cornelius Vanderbilt, e por influência da sua segunda mulher Frances Armstrong Crawford (1814-1885), a única contribuição que se conhece de carácter filantrópico foi a elevada doação em 1873, ao Bispo Holland N. McTyeire de Nashville, para a criação, nesta cidade, da Vanderbilt University<sup>42</sup>.

William Henry Vanderbilt (1821-1885) por sua vez assumiu-se não apenas como herdeiro do empreendimento familiar, também se destacou como coleccionador de arte europeia, seguindo assim o padrão cultural da época dentro do que era habitual no seu meio. As informações relativas à sua colecção entretanto dispersa devem-se em grande parte aos catálogos que o coleccionador encomendou ao crítico de arte Edward Strahan<sup>43</sup> (1837-1866), com o objectivo de não só registar como divulgar um saber. Sabemos portanto através dos quatro volumes<sup>44</sup> que E. Strahan supervisionou, que se tratava de uma

---

<sup>42</sup> “History of Vanderbilt University”. *University of Vanderbilt*.

<sup>43</sup> Edward Strahan colaborou em diversos periódicos com artigos sobre arte, e dedicou grande parte do seu trabalho a estudar e a documentar colecções de arte privadas de empreendedores norte-americanos. A documentação relativa à colecção de W.H. Vanderbilt teve início em 1880 e em 1882 o próprio Edward Strahan supervisionou a impressão das ilustrações a cores, dos quatro volumes desta mesma colecção, em Paris. “Shinn, Earl Edward Strahan, pseudonym”. *Dictionary of Art Historians*.

<sup>44</sup> Edward Strahan [Earl Shinn], *Mr. Vanderbilt's House and Collection*, 4 vols. (Boston, George Barrie, 1883–84)

coleção constituída sobretudo por pintura de mestres europeus. E à semelhança de outros colecionadores do seu tempo, a coleção de arte encontrava-se exposta na sua casa em Nova Iorque, numa galeria construída para o efeito e que abria regularmente ao público. Sobre isto Zalewski comenta:

He did not purchase art for financial gain, for ‘selfish motives’, or to fill his gallery with works by popular artists. Significantly, unlike the majority of collectors, he regularly invited connoisseurs, art students, colleagues, and out-of-town visitors to view his collection in his new gallery built to house his artworks. (Zalewski, 2012)

Deste modo, apercebemo-nos de que havia um intuito pedagógico extensível ao público em geral que também motivava a formação desta coleção. O mesmo se verifica através do catálogo que encomendou a E. Strahan de forma a cultivar, dentro da comunidade, um gosto e uma sensibilidade artística, mas também porventura a necessidade de afirmação de um determinado estatuto social, através da cultura, conforme já temos vindo a referir nos capítulos anteriores. Contudo Vanderbilt não garantiu a continuidade da sua iniciativa, ao contrário de outros empreendedores do seu tempo, conforme nos diz Zalewski: “(...) neither formed a private museum for his collection nor donated it en bloc to an institution. Instead, it remained in his family only briefly — having been dispersed at auction six decades after his death, — rendering difficult its analysis today.” (Zalewski, 2012). Assim, e apesar de esta herança não ter sido convertida num empreendimento público permanente, a iniciativa de W. H. Vanderbilt testemunha uma prática colecionista enraizada na cultura europeia, em concordância com o gosto predominante no seu tempo. Porém, existem alguns contrastes com contemporâneos seus, empreendedores e colecionistas: o empresário Andrew Carnegie (1835-1919) que doou parte de sua fortuna para a construção de museus, bibliotecas e uma sala de concertos em Nova Iorque; o industrial John Pierpont Morgan (1837-1913) que doou a sua coleção de jóias, objetos pessoais e fotografia para o The Metropolitan Museum of Art; ou ainda o industrial Henry Clay Frick (1849-1919), que por via de um desejo expresso no seu testamento, tornou visitável a sua mansão em Nova Iorque onde estava depositada a coleção de arte europeia que reuniu em vida e que hoje constitui a Frick Collection.

Também em Cornelius Vanderbilt II (1843-1899) encontramos uma postura com semelhanças em relação aos seus antecessores, não apenas profissionais<sup>45</sup> mas também culturais. E é sobretudo através da *casa* que encontramos uma correspondência com a tradição cultural europeia. Conforme analisámos no capítulo I a *casa* era um espaço que simbolizava poder e distinção, e é neste sentido que em 1885 Cornelius Vanderbilt II compra uma casa em Newport, Rhode Island, chamada “The Breakers” que renovou num espaço com referências culturais europeias. Mas foi em 1893 no seguimento de um incêndio, que a casa sofreu alterações profundas na arquitectura e na decoração, conforme Biddle nos esclarece:

The Vanderbilts, during this quiet time, became absorbed in working with Richard Morris-Hunt on a replacement home, the new Breakers, a magnificent seventy-room mansion filled with French and Italian furniture and decorations and paintings and sculptures from both Europe and America. (Biddle, 1999: 23)

“The Breakers” é pois o exemplo de um revivalismo arquitectónico inspirado nos *palazzos* da renascença italiana, com a intenção de não só criar um espaço com ligação à cultura europeia do passado, como de obter uma dimensão suficientemente grande para que os Vanderbilt se pudessem afirmar enquanto membros de uma comunidade poderosa e erudita. A própria região de Newport tornara-se num zona de veraneio escolhida pelas famílias mais poderosas da época, conforme lemos na seguinte afirmação:

The sudden rise to wealth by new families such as the Vanderbilts, Rockerfellers, and Astors created a large disposable income that was used to acquire art from around the world and to construct fantastically large homes. During the late nineteenth century, Newport, Rhode Island became a summer center for a Gilded Age rich, many of whom migrated from New York seasonally and maintained an elaborated social life. (Link, 2012: 112)

Podemos então afirmar que a família Vanderbilt contribuiu para a implementação de um determinado estilo de vida que abrangia o gosto pela estética e os costumes europeus, fonte de inspiração onde se enquadrar cultural e socialmente. Por outro lado, a “old mentality” (Santayana, 1911: 358) de que Santayana falava está bem patente nestes exemplos que famílias como os Vanderbilt alimentaram. Neste contexto, outras vozes surgiram contra este posicionamento cultural, encarando-o como um obstáculo ao desenvolvimento de uma

---

<sup>45</sup> Em 1885, Cornelius Vanderbilt II foi nomeado Presidente da New York Central Railroad.

expressão nacional baseada na própria experiência do país. Randolph Bourne considera mesmo que a “cultural humility” dos americanos face à cultura europeia “is the chief obstacle which prevents us from producing any true indigenous culture of our own.” (Bourne, 1914: 506). As ideias de Bourne acabariam por produzir efeito sobre outros pensadores, designadamente Van Wyck Brooks, pois ambos concordavam com a ideia de que os EUA deviam procurar no seu próprio passado uma influência cultural, promovendo, deste modo, a democracia, a liberdade de pensamento e a pluralidade.

### **3.3. Da “Arts Students League of New York” à Greenwich Village**

Partindo da conjuntura que rodeava Whitney desde logo nos apercebemos de que o “inherited success” a que Friedman se refere descreve personalidades masculinas que a antecederam, dedicadas a um empreendedorismo agressivo ou assumindo uma postura de acordo com os padrões culturais europeus do passado. Nascida em Nova Iorque em 1875, foi a quarta de sete filhos do casal Cornelius Vanderbilt II e Alice Gwynne (1845-1934). Whitney, educada num meio resguardado, simbolizaria o total afastamento desta tendência. O contacto com as diversas casas de família não só em Nova Iorque, Newport ou Asheville<sup>46</sup>, imersas em alusões culturais europeias visíveis através da decoração ou dos costumes, como McCarthy constata, representa um universo contrário e bem distante do estilo de vida boémio e vanguardista que iria adoptar mais tarde:

Gertrude was reared in an atmosphere infused with the artistic gleanings of the Gilded Age, from her father’s collection of Barbizon paintings to the Fifth Avenue mansion in which they were hung. Crafted by such fashionable architects and designers as George B. Post, Richard Morris Hunt, Augustus St.-Gaudens and John La Farge, Cornelius Vanderbilt’s houses were among the leading examples of the Victorian craftsmanship, aesthetic ideals, and materialistic display embodied in the decorative arts movement. (McCarthy, 1991: 216)

Assim, e dada a sua familiarização com o passado europeu, um dos grandes desafios que enfrentou foi o afastamento de uma educação incutida pela família desde há várias gerações. Apesar disto, a geração de mulheres à qual Whitney pertencia teve oportunidade de

---

<sup>46</sup> Em Ashville estava sedeadada a mansão mandada construir pelo seu tio George Washington Vanderbilt (1862-1914). Foi desenhada pelo arquitecto Richard Morris Hunt (1827-1895) e intitulada de Biltmore. Além de ter sido palco de práticas ecológicas e de agricultura, com capacidade para uma sustentabilidade própria, em Biltmore a decoração havia sido pensada reflectindo o gosto pelas artes europeias e orientais.

usufruir de uma conjuntura mais favorável à realização profissional, em particular no meio artístico. É importante termos presente que na passagem do século XIX-XX muitos preconceitos em relação à condição da mulher desapareciam gradualmente, conforme nos esclarece McCarthy: “(...) after the turn of the century increasingly liberal moral standards finally diminished the emphasis on feminine morality as an index to professional standing.” (McCarthy, 1991: 226). O acesso à educação por parte das mulheres foi um factor crucial para que pudessem desenvolver as suas competências. Neste âmbito, Whitney passou por vários estádios e todos eles foram importantes para o seu desenvolvimento artístico e como mecenas das artes. Em 1890<sup>47</sup> Whitney visita Paris onde tem contacto com os museus da cidade<sup>48</sup>. A sua educação passou pela tutoria em casa e pela Brearley School em Nova Iorque, quando iniciou o hábito de anotar as suas impressões e pensamentos em diários<sup>49</sup>. Em 1896 Vanderbilt Whitney casa com o herdeiro nova-iorquino Harry Payne Whitney (1872-1930), e na mesma época intensifica o seu gosto pelas artes, de modo a abraçar uma linguagem artística que lhe permitisse encontrar uma nova expressão e um novo pensamento. No mesmo ano o pai de Harry Payne Whitney oferece ao casal, como prenda de casamento, uma mansão em Nova Iorque que mais tarde Vanderbilt Whitney recordaria do seguinte modo: (...) the very same atmosphere in which I had been brought up, the very same surroundings. Just as physically I had moved some fifty feet from my father’s house into my husband’s, so I had moved some fifty feet in feeling, environment and period. (McCarthy, 1991: 217). Este mesmo ambiente representava em definitivo o estilo de vida do qual queria distanciar-se, pelo que em 1900 inicia com as aulas de escultura com o artista norueguês Hendrik Christian Andersen (1872-1940) e depois com o escultor James Fraser (1876–1953), na Arts Students League of New York. Os princípios desta escola contém características que revelam ter sido influentes para Whitney aquando a criação dos espaços que dedicou à criação e divulgação artística. A Arts Students League of New York

---

<sup>47</sup> Note-se que em 1889 foi organizada em Paris a “Exposition Universelle”. Esta exposição deu a conhecer inovações científicas e tendências culturais, nomeadamente a Art Nouveau, intimamente ligada às Artes Decorativas pelo que em 1890 a cidade estava no rescaldo da Exposição, com tendências artísticas e culturais vibrantes.

<sup>48</sup> Para uma referência a esta viagem, ver Biddle, 1999: 23.

<sup>49</sup> Estes diários datados entre 1851-1975 encontram-se depositados no Smithsonian Archives of American Art. Constituem um objecto de estudo relevante para se conhecer não só a personalidade de Vanderbilt Whitney, bem como os hábitos do seu tempo e as pessoas com quem privou. “Gertrude Vanderbilt Whitney papers”, *Smithsonian Archives of American Art*.

foi fundada em 1875 por um grupo de antigos alunos, incluindo mulheres, da Academy of Design in New York City. Os cursos eram leccionados num único andar de um edifício na 5ª Avenida, e eram subsidiados unicamente pelas cotas pagas pelos seus membros. Em 1878 tornou-se numa instituição de ensino artístico oficializada pelo Estado de Nova Iorque, com a garantia que os alunos poderiam colaborar nas decisões da escola. Isto permitia que se formassem não apenas artistas, mas também fossem criadas competências para liderar e estimular a criação de um percurso profissional. Também a inserção no corpo docente de jovens artistas americanos que chegavam da Europa permitiu a introdução de uma visão artística de vanguarda na escola, de acordo com as tendências que decorriam na Europa em tempo real. Em 1892 a League inaugurou um novo edifício com as condições necessárias para dar seguimento ao plano de estudos, e através de fundos de George Washington Vanderbilt, o mentor de Biltmore<sup>50</sup>, anexou um espaço para funcionar como galeria. O ensino na Arts Students League of New York foi um importante contributo dado no sentido de valorizar a emancipação do artista, independentemente do género, a sua capacidade de inovação e linguagem artística.

A esta conjuntura junta-se a influência de mulheres como a colecionadora Louise Havemeyer (1855-1929) que juntamente com Mary Cassat (1844-1926) “represented one of the great collecting alliances of the nineteenth century.” (McCarthy, 1995:107). Havemeyer teve oportunidade de criar uma colecção de arte impressionista francesa com alguns dos pintores mais respeitados do seu tempo, amplamente aconselhada por Cassat com quem formou uma amizade baseada no interesse de ambas pela arte europeia de vanguarda. Cassat por sua vez tornou-se ela própria numa conceituada pintora impressionista em Paris, com influência entre os colecionadores de arte norte-americanos relativamente à aquisição de arte impressionista francesa. Neste contexto, além de Havemeyer e Bertha Honoré Palmer, mencionada no capítulo I, destaca-se a artista, colecionadora e mecenas das artes Sarah Choate Sears (1858-1935) que estimulou a introdução da obra do pós-impressionista Paul Cézanne (1839–1906) na cena artística americana, e teve ainda a particularidade de

---

<sup>50</sup> “Founded by Artists, for artists - An Unparalleled Impact on American Visual Arts”. *The Arts Students League of American Art*.

apoiar o movimento Photo-Secession liderado pelo fotógrafo Alfred Stieglitz (1864-1946) em Nova Iorque<sup>51</sup>, sendo que Sears além de aguarelista dedicou-se também à fotografia.

Assim, notamos desde já que algumas destas mulheres acumulavam competências, e além de coleccionadoras, mecenas de artistas e empreendedoras, eram muitas vezes elas próprias artistas atentas e disponíveis a acolher as novas tendências. Contudo, o colecionismo ou mesmo o ensino mantinha uma ligação com a Europa, agora mais visível através do impressionismo francês – um movimento de vanguarda que se queria implementar nos EUA. Por outro lado, o facto de estas mulheres frequentarem os meios artísticos e muitas vezes se tornarem elas próprias artistas, dotava-as de uma maior sensibilidade relativamente às necessidades de um artista em ascensão. Estas passavam precisamente pelo acesso a obras de arte, pelo ensino, por um espaço de trabalho e de exposição. Whitney enquadrava-se neste contexto, pois além de mecenas e colecionadora de arte manteve trabalhos regulares no campo artístico escultórico<sup>52</sup>. Mas foi a sua actividade de mecenas de arte americana e na valorização dos artistas do seu tempo, a maioria em início de carreira, que a tornou num caso de excepção. Em 1907 começa por alugar um estúdio no Macdougall Alley na boémia Greenwich Village, na cidade de Nova Iorque, como Strausbaugh refere:

Greenwich Village was the largest and most established of the city's bohemian zones. (...) The cheap rents drew writers, painters, theater folk and other potential bohemian. Before the Civil War the fine homes on Bleecker Street had rivaled those on the north side of Washington Square for elegance. (...) As the city marched uptown the wealthy home owners left the street and it went into decline. (Strausbaugh, 2013: 50)

Greenwich Village tornou-se no “center of rebellion” (Goodrich, 1975: 3), um espaço que acolhia imigrantes com origens distintas e onde germinavam tendências e discussões artísticas, sobretudo contra a cultura dominante. Whitney ao inserir-se neste meio distanciava-se dos costumes que a tinham preservado de um convívio amplo e diversificado. Assumiu

---

<sup>51</sup> Sears apoiava ainda alguns pintores americanos, como John Singer Sargent ou o simbolista Arthur B. Davies. Mas foi a obra do pós-impressionista Maurice Prendergast (1858-1924), cuja formação académica tinha sido adquirida em Paris que mais a cativou tendo-lhe financiado uma viagem por Itália por mais de um ano.

<sup>52</sup> Em 1901, Gertrude Vanderbilt Whitney teve oportunidade de dar a conhecer a sua obra através da escultura “Aspiration”, exposta na Pan American Exhibition em Buffalo. Seguiram-se comissões e participações em exposições, em várias cidades do país e no estrangeiro.

deste modo uma atitude boémia, pouco usual numa “herdeira” ou ainda menos numa “Vanderbilt”. Mas Whitney não se limita a instalar-se no bairro e envolve-se no seu melhoramento ao aceitar em 1908 o lugar de Vice Presidente do Board of Managers da Greenwich House of Settlement (Briggs, 2008: 98). Esta instituição tinha por objectivo ajudar a criar melhores condições de vida, salários justos, oportunidade de trabalho e estudos apostando nas artes e ofícios. Além disto o próprio estúdio que alugou não funcionava exclusivamente como o seu local de trabalho, mas também como um espaço onde artistas contemporâneos podiam expor. Ao fazê-lo, Whitney enfrentou a descrença do público que questionava a qualidade das obras que mostrava conforme Cabanne esclarece:

(...) opened in New York in 1907 under the patronage of Gertrude Vanderbilt Whitney, which hung the works of non-academic young artists regardless of the sarcastic comments and public ridicule with which they were received. (Cabanne, s.d.: 196)

Na realidade, os padrões estéticos eram ainda demasiado direccionados a uma tradição e às exigências de uma elite conservadora. Isto significava que o gosto era condicionado por uma maioria endinheirada, e que o gosto pelas obras de arte com uma linguagem que expressava um pensamento novo, baseado na diversidade cultural que germinava entre uma minoria composta por nacionalidades e origens diferentes, estava ainda por educar e enraizar no público. De acordo com Randolph Bourne, a própria escola não incentivava a uma interpretação diversa e personalizada, conforme explicita:

The modern school recitation has degenerated into a skilful guessing on the part of the child of what the teacher ‘wants’ him to say. And this is the symbol of the general attitude, in schools and out, towards cultural things. (Bourne, 1916: 123)

Para Bourne o ensino não providenciava ao aluno ferramentas que o levassem a reagir espontaneamente perante a realidade, razão pela qual entendeu que o aluno “will never react intelligently to anything outsider the school.” (Idem: 123). Ou seja, era necessário um despojamento da tradição cultural europeia de modo a criar espaço para deixar entrar novas formas de pensamento, e para que também o público tivesse as ferramentas adequadas para formular opiniões sobre aquilo que observava. E ao aderir ao espírito de Greenwich Village a iniciativa de Whitney foi verdadeiramente ao encontro desta abertura e os anos decorren-



tes – entre 1907 e 1931 – iriam servir para pôr em curso uma série de actividades de curadoria e mecenáticas, sempre com o intuito de beneficiar e valorizar os artistas e as suas criações contemporâneas. Durante este tempo Whitney deu início à formação de uma colecção de arte privada norte-americana, à semelhança da actuação de Luman Reed.

### 3.4. Gertrude Vanderbilt Whitney: mecenas da arte americana

Desde já nos apercebemos que Whitney era seguidora de uma visão artística distanciada dos padrões estéticos predominantes, sendo que a formação de uma colecção de arte pretendia fazer transparecer esta mesma característica. E do mesmo modo que nos gabinetes de curiosidades estavam expressas as aspirações e interesses dos seus criadores, através da colecção de Whitney encontramos o mesmo espírito coleccionista, no caso o desejo de romper com um mundo cultural ligado à *genteel tradition*. Goodrich (1897-1987) refere mesmo a sua inclinação como sendo “a many-sided person, at home in both social and artistic worlds, her sympathies from the first were with the liberal artists” (Goodrich, 1975: 3). A formação de uma colecção de arte teve início em 1908 por ocasião da exposição organizada pela Macbeth Gallery<sup>53</sup>, em Nova Iorque, intitulada *The Eight*<sup>54</sup>. Sobre isto, Goodrich comenta:

She was an early friend of Henri, Davies and other independents; and when the Eight in 1908 held their historic exhibition at the Macbeth Gallery in New York she bought four of the seven paintings that were sold: canvases by Henri, Lawson and Shinn, which are now in the permanent collection of the Whitney Museum, and are included in the present exhibition.  
(Idem: 3)

A exposição *The Eight* constituiu um impulso que deu visibilidade aos artistas nela implicados, e divulgou uma proposta criativa em parte com referências da cultura urbana na qual

---

<sup>53</sup> A Macbeth Gallery foi fundada por William Macbeth em 1892, na cidade de Nova Iorque. É considerada a primeira galeria de arte a negociar exclusivamente com arte americana. A exposição *The Eight* tornou-se numa das mais populares exposições que passaram pela galeria. “Macbeth Gallery”. *Archives Directory for the History of Collecting in America: The Frick Collection*.

<sup>54</sup> O grupo *The Eight* foi formado pelos pintores Arthur B. Davies, William Glackens, Robert Henri, Ernest Lawson, George Luks, Maurice B. Prendergast, Everett Shinn e John Sloan. Acabaria por dar origem à Ashcan School um movimento artístico que se caracterizava pela retrato de cenas da vida quotidiana nova-iorquina, sob uma influência realista com o emprego de cores escuras e uma pincelada quase gestual e expressionista. O movimento caracterizava-se ainda pela temática baseada em temas como a imigração, a pobreza ou os hábitos urbanos de uma classe média, expressos numa forma de representação que simbolizava também um novo pensamento artístico.

estavam inseridos. O grupo *The Eight*<sup>55</sup> apresentava uma estética baseada numa técnica impressionista, com o intuito de revelar hábitos culturais ou uma realidade diária, conforme podemos ver exemplificado nas ilustrações 17 e 18, e Whitney não esteve alheia ao fenómeno. Contudo as opções figurativas e realistas de Whitney eram apenas uma parte daquilo que se produzia em termos artísticos. Note-se que em 1913 o Armory Show vinha a redefinir o caminho da arte norte-americana, reunindo obras de artistas de vanguarda europeus e americanos. Organizada pela Association of American Painters and Scholars e presidida por Arthur B. Davies (1862-1928), os seus organizadores entendiam que “the time has arrived for given the public here the opportunity to see for themselves the results of new influences at work in other countries in an art way” (Gregg, 1913: s.n) Nela estavam expostas diversas propostas, a maioria para venda, incluindo cubistas, impressionistas ou expressionistas e que não só desafiavam o gosto tradicional como o próprio ensino. Por esta ocasião, o estúdio daria origem em 1914 a um outro espaço – o Whitney Studio<sup>56</sup> – com objectivos similares conforme Goodrich referencia:

From 1907 on Mrs. Whitney held informal exhibitions in her studio of works by fellow artists; and in 1914 she converted the adjoining house at 8 West Eight Street into a gallery she called the Whitney Studio, where she gave regular exhibitions of progressive and young artists. (Idem: 3)

No entanto, o Whitney Studio não era apenas um local onde decorriam exposições mas também onde se vendiam as obras, sendo que uma parte deste montante revertia, com frequência, a favor de acções de beneficência. Desta época retratamos nas ilustrações 18 e 20 obras de John Sloan (1871-1951) e Edward Hopper (1882-1967) que testemunham estéticas e visões artísticas distintas e individuais. McCarthy dá-nos o exemplo da exposição de

---

<sup>55</sup> John Sloan a propósito do grupo *The Eight* esclarecia, em 1949, a origem da formação do grupo: “The Eight had been just an accidental group show, friends of [Robert] Henri, who were given (for a guarantee of \$500) the opportunity to exhibit at Macbeth’s for two weeks. Friends in the newspaper world started the publicity which gave the event more importance than we ever attached to it.”. More, 1949: 35.

<sup>56</sup> Gertrude Vanderbilt Whitney escolheu para gerir o espaço Juliane Force (1876-1948), sua secretária particular que apesar de não ter estudos artísticos, era uma entusiasta do mundo da arte e das vanguardas. Force foi desde então a pessoa responsável por organizar todas as exposições propostas por Gertrude Vanderbilt Whitney, bem como pela gestão do Whitney Studio Club e das Whitney Studio Galleries. Em 1931, aquando a abertura do Whitney Museum of American Art, Juliane Force tornou-se na primeira Directora, tendo contratado o jovem historiador de arte americana, Lloyd Goodrich e que se tornaria num historiador de relevo da arte americana.

1914 “50-50 Art Sale”, através da qual os lucros foram divididos entre os artistas e o American Hospital em Paris, no começo do conflito da Primeira Guerra Mundial (McCarthy, 1991: 229). E em 1915 Whitney consegue deste modo fundos para criar o American Ambulance Field Hospital, em Juilly-França, para dar assistência às vítimas da guerra. Com iniciativas desta natureza, em que a arte servia um bem maior, altruísta e cívico, Whitney demonstrava precisamente que a venda de obras de arte trazia benefícios não só para os artistas mas também no apoio de causas sociais concretas. De resto, isto estava no seguimento de uma acção sobre a comunidade que vinha sendo desenvolvida desde a Guerra Civil Americana em particular pelas mulheres, o que demonstra uma influência substancial da sociedade feminina no panorama cultural e social do país.

O empreendedorismo cultural em análise, além da missão cívica produzir um retorno positivo sobre a sociedade, visava a oportunidade de profissionalização dos artistas. Tendo por base este mesmo espírito de missão, Whitney criou o grupo “The Friends of the Young Artists” que atribuía prémios monetários às melhores obras expostas, com o objectivo de incentivar a continuação da criação artística. No entanto em 1917 os prémios acabariam por cessar considerando-se que na realidade criava divisões entre os trabalhos dos artistas. O objectivo do Studio passava efectivamente pela divulgação das obras e da oportunidade de as vender, o que era significativamente distinto de um julgamento ou preferência por parte de um júri potencial condicionador do gosto artístico o que ia contra o princípio basilar do Studio de promoção de uma estética variada.

Com base no “The Friends of the Young Artists”, criou em 1918 o Whitney Studio Club onde os sócios contribuía com um pagamento anual que servia não só para organizar exposições – as quais eram cada vez maiores e mais cuidadas na sua apresentação –, mas também para facultar um local de convívio e de reflexão artística, uma vez que estava provido de uma biblioteca de arte e espaços de convívio. Nas ilustrações 20 e 21 podemos confrontar duas aquisições da autora feitas durante este tempo, onde está bem patente a diversidade temática e estilística que continuava a explorar na sua colecção. O Club tornou-se num importante local de exposições em grupo ou individuais, onde reunia jovens artistas bem como aqueles que se haviam afastado das tendências académicas para prosseguir um percurso artístico mais autónomo. Nestas ocasiões Whitney adquiria obras de arte aos ar-

tistas que expunha, de modo a aumentar a sua colecção de arte, que de resto expunha temporariamente nos espaços que detinha. Nos anos de 1920 e 1921 promoveu mostras internacionais de obras de artistas americanos denominadas “Overseas Exhibitions”, cujo itinerário pretendia dar a conhecê-las em importantes centros culturais como Veneza, Londres e Paris. Note-se que apesar da pretensão de um afastamento cultural da Europa, não deixava de ser aqui que os artistas conseguiam ganhar um nome de confiança para atrair os colecionadores de arte americanos.

Em 1923 providenciou aulas de desenho nocturnas o que veio a desenvolver na sua iniciativa a noção de educação e aperfeiçoamento artístico. O sucesso do Club fez com que a partir de 1924 começassem a surgir pedidos para expor em outras cidades e galerias de arte do país e em 1928 o Club tinha chegado aos cerca de 400 membros e outros aguardavam entrada. Por esta razão Whitney anunciava:

The pioneering work for which the club was organized has been done; its aim has been successfully attained. The liberal artists have won the battle which they fought so valiantly and will celebrate the victory as other regiments fighting for liberty have done – by disbanding. (More, 1949: 20-21)

Neste ano o espaço deu origem às Whitney Studio Galleries, onde as exposições do Club e do Studio passaram a ter lugar. Whitney, por esta ocasião tinha coleccionado cerca de seiscentas obras de artistas americanos vivos, pelo que em 1929 optou não só por oferecer a colecção ao Metropolitan Museum of Art como também para construir um espaço para as expor. Apesar da oferta, o museu recusou pois a arte moderna não se encaixava na missão de difusão de conhecimento daquela instituição, que se mantinha comprometida com uma tendência cultural europeia associada à *genteel tradition*. Assim, Whitney optou por dar início à criação de um museu onde pudesse dar continuidade ao projecto artístico que tinha iniciado em 1907, e que tinham funcionado como núcleos experimentais que dariam origem ao Whitney Museum of American Art. Através deles Whitney teve oportunidade de conhecer o mercado da arte, de modo a contribuir para um novo olhar sobre a arte norte-americana e o seu potencial na afirmação de uma identidade nacional. Em última instância, o seu objectivo era o de expor, comprar, divulgar, coleccionar e proporcionar a venda de obras de artistas americanos vivos.

### 3.5. A abertura de um museu de arte americana em Nova Iorque (1931)

A 16 de Novembro de 1931, no terceiro ano da Grande Depressão, aquando a inauguração do Whitney Museum of American Art (WMAA), Whitney fundamentou a iniciativa considerando que “It is specially in times like these that we need to look to the spiritual. In art we find it. It takes us into a world of beauty not too far removed from any of us.” (Biddle, 1999: 8). A Grande Depressão que assolou os EUA com o Crash da Bolsa de Nova Iorque em 1929, e cujos efeitos negativos perduraram até à Segunda Guerra Mundial, despoletou o desemprego, as quebras na produção industrial e da bolsa de valores, e em consequência o nível de vida e de consumo baixaram consideravelmente. De modo a estimular a natureza espiritual do Homem, sem perder de vista um rumo ou sequer a noção de beleza num tempo em que parecia difícil encontrá-la na realidade visível, Whitney propõe precisamente que através da arte se encontre um caminho que conduza a um “world of beauty”, acessível ao público em geral característica inerente à missão do museu que criou.

Contudo, convém neste contexto fazer referência à criação do Museum of Modern Art (MOMA), que inaugurou dois anos antes, em 1929, pela acção das colecionadores Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss e Mary Quinn Sullivan. E apesar do extraordinário contributo que esta instituição teve não só para uma melhor compreensão e aceitação da arte moderna, bem como pela afirmação do papel da mulher enquanto profissional particularmente no campo artístico, a colecção exibida era inicialmente composta por artistas europeus. E é neste aspecto que Whitney se distancia das acções culturais do seu tempo, nomeadamente do MOMA, mantendo-se adepta de uma linguagem moderna representativa de artistas nacionais e em actividade. Whitney não esperou a maioria dos artistas que acolheu, tampouco a aceitação generalizada do gosto por essas obras, antes pelo contrário. Para o efeito apenas adquiriu o número 12 da West Eight Street, em Greenwich Village, refundindo-os com os números 8, 10 e 14 que também lhe pertenciam. Para a obra contratou a firma Noël & Miller architects<sup>57</sup> e para a decoração do interior contratou o jovem

---

<sup>57</sup> A firma de architectos era composta por Auguste Louis Noël (1884-1964) e George Macculloch Miller (1887-1972). Para saber mais informações sobre esta obra, aconselha-se a consulta do “Guide to the Auguste Louis Noël Architectural Plans, Drawings and Specifications 1932-1965”. *Northwest Digital Archives* (NWDA).

Bruce Buttfield (1897-1969) sobre cuja obra Lewis Mumford (1895-1990) se manifesta no seguimento do excerto:

Mr. Bruce Buttfield, the designer, has treated the halls and most of the Galleries in a sort of fussy modernistic interpretation of old American: the spread-eagle wallpaper and the lighting fixtures at the entrance are a little irritating. The only room that comes off fairly well by itself is the sculpture gallery with its whitish-blue brick interior. Here the lavender-gray floor and pedestals combine on a sunny day with the reflected reds that come through the high skylight to give a whole paletteful of shimmering colors: an impressionistic contrast to the sculpture itself. Indeed, the effect is so charming that it belittles most of the statues, and perhaps one should say in extenuation that the designer had possibly not counted on the iridescent effects produced by the outside walls. (Mumford, 1998: 80)

O relato de Mumford sobre o primeiro edifício onde foi constituído o WMAA manifesta a existência de preocupações com a estética, a reabilitação arquitectónica e o seu impacto visual. Por outro lado, o artigo de 17 de Novembro de 1931 publicado no jornal New York Times, aquando a abertura do museu, parece ser mais entusiasta quanto às escolhas decorativas e arquitectónicas ao referir: “Instead of the uniform gray or white walls the museum visitor is accustomed to see, he will find here a variety of coloring” (Biddle, 1999: 71).

Por conseguinte na concepção do WMAA esteve impresso o gosto, a visão e a personalidade de Whitney que implicava um afastamento de qualquer revivalismo arquitectónico, ao contrário dos seus antecessores familiares, ou de qualquer referência à cultura europeia. Pelo contrário, usa a águia americana, animal nativo e representativo da América do Norte, como elemento decorativo de destaque.

Contudo as escolhas artísticas de Whitney, conforme já vimos, não eram sempre consensuais por vezes nem entre a comunidade de artistas. Na realidade, a entrada no WMAA significava a obtenção de um lugar privilegiado na cena artística, um lugar que a maioria dos artistas em ascensão pretendia alcançar. Foi o caso do grupo The Ten<sup>58</sup> formado em 1935 e cuja estética apresentada se aproximava do expressionismo abstracto, intitulado pelo grupo de “new academy”. The Ten não se encaixava em nenhuma galeria em particular, e a proposta que apresentavam não parecia agradar nem aos críticos, nem aos coleccionadores e pouco aos galeristas. Por ocasião da Bienal de 1938 organizada pelo

---

<sup>58</sup> O grupo era formado por nove artistas, sendo o décimo um artista rotativo: Lou Schanker, Ilya Bolutowsky, Ben-Zion, Marcus Rothkowitz (1903-1970), Adolph Gottlieb, Joe Solomon, Tschachbasov, Lou Harris, Ralph Rosenborg. O grupo persistiu até 1939, ano em que seguiram percursos profissionais independentes.

WMAA, na qual o museu deu o seu apoio e validação artística ao Folk – American Regionalist Painting, os The Ten contestaram considerando que a estética apresentada pelos regionalistas simbolizava um retrocesso em termos de representação artística. Neste sentido, e na mesma ocasião que a Bienal, organizaram a mostra “The Ten: Whitney Dissenters” sob forma de protesto contra esta iniciativa do museu. Para confrontarmos entre as duas estéticas propostas estão retratadas nas ilustrações 22 e 23 obras dos artistas mais representativos das duas correntes, respectivamente Mark Rothko (1903-1970) e Thomas-Hart Benton (1889-1975), onde está patente um indício de abstracção em oposição à representação figurativa. Na realidade, as propostas que os The Ten apresentavam eram vistas pelos críticos como “subversivas” e argumentavam “it was their derivation from *European* modernism, as if that made them ‘aliens’ who deserved to be out in the cold. The Ten were (...) ‘un-Americanized’” (Breslin, 1993: 104). Por um lado, a exposição “The Ten: Whitney Dissenters” veio demonstrar a tensão e desagrado pela sua exclusão de uma colecção que proclamava reunir arte norte-americana. Por outro, revela que o gosto modernista dominante parecia agora estar sujeito ao escrutínio de uma instituição museológica. Apesar das controvérsias, podemos considerar que o WMAA veio abrir as portas à reflexão artística que enriquecia o panorama cultural e levava o público a discutir arte. Por último, o WMAA veio alimentar o debate sobre o que é, e o que representa, a arte norte-americana tendo-se tornado numa referência incontornável.

### 3.6. Conclusões

O legado deixado por Gertrude Vanderbilt Whitney, aliado ao espírito empreendedor dos seus antecedentes, foi formador não apenas de um gosto como contribuiu para a renovação das opções estéticas do seu tempo. Ainda que Whitney não tenha adoptado o mesmo sentido do belo que a *genteel tradition* emulava e no qual se formou, foi detentora de um espírito empreendedor usando os recursos de que dispunha para se dedicar não apenas à formação artística como também à inovação, procurando uma nova linguagem com que se exprimir e que fosse representativa de uma identidade nacional. Neste sentido, a sua acção não foi privada, mas sim partilhada com aqueles que quisessem apresentar propostas artísticas representativas de novas correntes de pensamento americanas. E para uma jovem

como Whitney, podemos compreender como o bairro de Greenwich Village apresentava uma proposta de vida vibrante, onde aproveitou os seus recursos para se apresentar não só enquanto artista mas também mecenas e colecionadora. O ambiente vivido na Village proporcionou-lhe o acesso a um pensamento moderno dirigido à emancipação feminina e às necessidades sociais e que constituiu um incentivo para que pudesse dar seguimento ao empreendimento cultural de que foi precursora. Faz parte de um grupo de mulheres que contribuíram para profissionalizar as iniciativas culturais providenciando um lugar próprio no mercado de trabalho e na sociedade norte-americana.

Neste sentido, Whitney aderiu a um protesto que reclamava mais independência artística e visual, e mais autonomia relativamente à *genteel tradition*. Numa altura em que os EUA buscavam uma identidade para o seu país, e Nova Iorque acolhia quase em permanência imigrantes, a acção de Whitney foi também a de proteger os artistas que se instalavam na Village, dando-lhes tanto quanto possível uma voz e uma condição de vida e de trabalho de acordo com as suas necessidades básicas: espaços de trabalho e de exposição e proporcionando lucros ao artista por via do trabalho criativo. Estes foram alguns dos principais propósitos pelos quais se debateu, de modo a inserir o artista na comunidade de trabalho por direito, usufruindo de uma remuneração condigna. Tratava-se portanto de uma missão com um forte sentido de comunidade, a que sempre associou o seu trabalho multifacetado de artista e mecenas das artes.

Por outro lado, a abertura de galerias onde estes e outros artistas pudessem expor e vender as suas obras serviu para alimentar o debate em torno da valorização da arte norte-americana. A sua acção, apesar de muitas vezes contestada não apenas pelas escolhas artísticas que fez, mas também pelo processo que envolveu um afastamento da cultura dominante, pôde contribuir para a construção de uma sociedade mais pluralista conforme outras personalidades do seu tempo, entre as quais Randolph Bourne, reclamavam para a nação. Concluimos pois que Whitney foi efectivamente uma mulher contemporânea, consciente das deficiências que o país apresentava sobretudo no campo artístico, cultural e social.



## CONCLUSÕES

Na sociedade empreendedora estadunidense, a auto-representação tornou-se essencial tanto para valorizar como para destacar uma determinada personalidade. Como tal, começou-se por procurar a legitimação de uma posição de destaque na sociedade, que não estivesse directamente relacionada com o poder financeiro. Foi através de acções de carácter cultural e cívico que se encontrou uma nova via para concretizar esta validação social. Esta relacionava-se com a erudição, isto é, com um elevado conhecimento de matérias de uma abrangência humanista. Contudo erudição não implica necessariamente reflexão, podem orientar-se distintamente. A primeira implica um saber, e a segunda um desempenho em que se cruzam e analisam os conhecimentos. No universo em análise parece por vezes ter-se renunciado a uma reflexão artística em detrimento da construção de uma imagem meramente erudita. Não obstante, o contributo deste colecionador *tipo* não deixou de ser essencial para uma expansão cultural, que deu lugar a um importante debate sobre o futuro da arte norte-americana e a autonomia perante a cultura dominante: a europeia. Em oposição, encontrámos desde logo vozes que alertavam contra este domínio, não só por representar uma mentalidade desajustada ao tempo e espaço, mas também por constituir um obstáculo à criação e divulgação de novas propostas e de um novo pensamento. Assim por um lado havia uma motivação impulsionada pela legitimação social, por outro, movida pela identidade nacional.

Encontramos ainda na definição de *gabinete de curiosidades* uma resposta generalista sobre a questão da motivação. Neles a reunião de um espólio repercutia uma perspectiva sobre o mundo. Cabia ao colector a escolha de um campo restrito - nas artes, na ciência, na história, etc. – onde recolhia dados que englobassem essa mesma perspectiva. E embora não sendo um artista, isto é, não produzia uma obra partindo de uma matéria bruta, é por outro lado aquele que reúne diferentes obras que nos conduzem por um caminho – o seu caminho, a sua visão, a sua motivação. E se reportámos a um passado tão longínquo quanto os *studioli*, é porque encontrámos nessa temática uma associação com o espírito coleccionista em análise. Volvem a um tempo no qual o coleccionador representava um elemento

central num mundo criado por si, mediante os seus interesses e aspirações. Assim, concluímos que as motivações dos coleccionistas se mantiveram, em muitos aspectos, inalteráveis. E seja por gosto ou por uma demonstração algo vaidosa de poder e conhecimento, seja para acolher e difundir uma visão do cosmos, os coleccionistas tinham sobretudo a noção de que também eles criavam um legado com uma marca pessoal. As colecções manifestam particularidades e padrões. Por outro lado, reconhecemos que através da escolha de uma época ou de uma tipologia, os coleccionadores definiam uma faceta importante de si mesmo. E ao compreender o contexto no qual foi construído o seu percurso, esperamos encontrar a motivação condutora de uma determinada visão do cosmos. Nesse sentido, verificámos que a elite norte-americana pretendeu imitar uma cultura que na realidade não entendia na sua totalidade, essencialmente porque se tratava de uma cultura extemporânea. Deste modo ficou vincada a noção de George Santayana quando se referia à sociedade do seu país como sendo portadora de uma “old mentality”. Além de Santayana outros autores como Randolph Bourne, ou movimentos como a Hudson River School vieram na realidade contribuir para uma reflexão profunda sobre o caminho a seguir em termos culturais nos EUA, e que na visão deles se devia centrar na nação americana onde de resto, a natureza *per si* era um sinónimo de grandeza e de liberdade, potencialidades que deveriam ser exploradas.

Deste modo, desde logo ficou evidente que a pesquisa em torno do empreendedorismo cultural de Isabella Stewart Gardner e Gertrude Vanderbilt Whitney implicava ter conhecimento não apenas do panorama cultural em que se formaram enquanto indivíduos, como do lugar que ocupava a prática do coleccionismo no seio da sociedade estadunidense. Neste contexto o lugar da mulher mereceu a nossa atenção, uma vez que ao panorama social estadunidense era atribuída uma “feminine sensitivity” nas palavras de Santayana. Mas nos casos abordados vimos que a mulher se impôs gradualmente e que o seu mérito se encontrava, em particular, na concretização dos seus desejos. Contudo Gardner e Whitney são duas mulheres de épocas, entre ambas, não muito remotas no tempo mas diferenciadas nos costumes. Ambas passaram obstáculos tanto pessoais quanto sociais. Mas o aspecto mais relevante relaciona-se com o facto de nas duas iniciativas notarmos a presença do passado como um elemento estruturante de uma colecção. De resto a ideia de

passado onde se aloja uma origem cultural, aparece-nos sempre associada aos colecionadores referenciados: o passado que se queria omitir, ou o passado que se queria criar. Sobre isto remetamos para a observação de Pierre Cabanne, sobre Albert C. Barnes, a propósito das suas ambições: "He wanted to forget, and to make others forget, his obscure origins(...)." (Cabanne, s.d.: 164). Ou seja, muitos dos colecionadores com o objectivo de legitimar um lugar de prestígio encontravam no coleccionismo, como que provido de um sentimento de catarse, os ingredientes para o efeito: simbolizava o reconhecimento de uma origem e a afirmação e prolongamento de uma tradição. E apesar de em Gardner e Whitney existir esta mesma noção, ela é interpretada de uma forma claramente distinta da generalidade. Gardner e Whitney eram herdeiras, o que significava que ocupavam há várias décadas uma posição legitimada por via do poder financeiro. Porém Gardner, atraída pela arte europeia nela encontrou os instrumentos adequados para a construção de um mundo mais vasto. Decerto numa atitude velada em confronto com uma tradição varonil, mas com uma preocupação estética onde o belo deveria ocupar um lugar de destaque. É nele que encontra uma motivação para a criação de uma colecção que transportou para o seu espaço privado. A individualidade é bem patente, seja através da sua conduta, seja pela temática de obras que adquiria e que eram reveladoras de um espírito livre. Assim como nos *studioli*, encontramos na sua acção empreendedora uma auto-representação, um alter-ego, a afirmação de uma identidade.

Em Whitney encontramos uma tendência oposta no que diz respeito ao conteúdo estético da sua colecção. Whitney procura algo mais adequado ao seu tempo e espaço. Foi incessante na busca de uma expressão emancipada para os EUA, e representativa de uma expressão nacional. Este caminho que percorreu revelou-nos que de certo modo ela representou uma evasão de um universo apoiado na "old mentality" europeia, e com a qual não se identificava. Também na sua iniciativa está reflectida a vontade de encontrar uma auto-representação sustentada no presente e em oposição ao passado. Concluimos pois que uma colecção é em último caso o reflexo de um alter-ego, na medida em que os colecionadores definem uma identidade através da orientação das escolhas que estabelecem.

Pesa ainda o facto de se tratar de duas mulheres empreendedoras, num tempo em que as mulheres tinham dificuldade de inserção numa área que implicava transacções ou aquisições. É um facto considerável, pois as duas, entre muitas outras contribuíram para a

profissionalização da mulher não apenas no meio artístico mas também na forma como conduziram a missão filantrópica e cívica associada. Neste aspecto, foram protagonistas de uma iniciativa sociocultural de relevo. Contudo, podemos afirmar que se trata de duas iniciativas com a marca de uma sensibilidade feminina? Aquilo que concluímos é que qualquer empreendimento cultural apresenta sempre um carácter de exclusividade e unicidade, recordando o tema do alter-ego. Por outro lado existiu nestas iniciativas um caminho trilhado com o objectivo de concretizar uma missão, e ao longo do qual sobressaiu a capacidade de intervenção das mulheres. Neste sentido, a inclusão do público foi de extrema relevância. Não esquecendo que o público já havia sido incluído anteriormente no processo de divulgação de uma colecção, a acção de determinadas mulheres veio a cimentar a relação directa com a comunidade. A evolução do próprio objectivo em torno do coleccionismo está a par do desenvolvimento de uma certa noção de democracia cultural, e deixa de espelhar soberania sobre um tema em particular. A partir deste momento a cultura tornou-se acessível e gradualmente questionável ou de livre adesão. Podemos verificá-lo desde cedo, através da abertura ao público da casa de empreendedores norte-americanos – Eugene di Simitiere, Charles Wilson Peale, William Wilson Corcoran, etc, coleccionadores de curiosidades, arte europeia e também americana.

E apesar de Whitney se ter envolvido em acções mecénáticas ao longo da sua carreira através das galerias que abriu, em ambas o empreendedorismo culminou na deposição de um testemunho final perante a comunidade. Por outro lado concluímos que se tratava ainda de propostas estéticas e culturais que se relacionavam com o gosto. Por um lado a elite económica ditava o gosto e a tendência através da aquisição de peças para concretizar uma aspiração. Neste campo, a arte europeia era sem dúvida aquela que mais condições oferecia por razões de qualidade e antiguidade. Por outro lado, o gosto podia ser impulsionado pelos encontros e as experiências de vida, e servir não apenas na formação de uma colecção como também para cativar e formar o público. Em Gardner e Whitney o gosto era movido sobretudo por aspirações relacionadas com a procura do belo e duma verdade explorada pela arte e pelos artistas. Neste sentido é o artista que acaba por materializar os pensamentos de um coleccionador. Em ambas existiu uma união profunda com os artistas e uma atenção às suas necessidades através do mecenato. Em Gardner houve a preocupação em angariar as melhores peças de arte europeia no sentido de formar o gosto do público,

de resto, visível na sua afirmação aquando da criação do museu: “We were a very young country and had very few opportunities of seeing beautiful things”. Contudo Gardner demonstrava um claro interesse em formar novos artistas, através de uma estética apurada e portadora de uma qualidade técnica. No caso, a sua relação com John Singer Sargent revela também o desejo de ver nele projectada uma criação do mecenas, ao proporcionar-lhe acesso a seu próprio mundo. E Sargent retribui pois conseguiu captar a elite da época com maestria, dando-lhe uma interpretação segura através de uma sofisticação cultural. Mas é sobretudo na representação da mulher que Sargent moderniza, dando-lhe carisma e individualidade. Também em Whitney encontramos uma liderança sobre a colecção e a selecção dos artistas que apoia. Foram vários os artistas que patrocinou, sem contudo podermos apontar um artista com o qual se tenha envolvido com mais intensidade. Isto pode dever-se ao facto de Whitney procurar a pluralidade cultural de que Bourne nos falava, razão pela qual não se poderia centrar apenas num artista mas sim em vários, e com propostas distintas. Isso é claramente visível através de apoio a artistas como John Sloan ou George Bellows (il. 18,21), que representam temas do quotidiano ou costumes americanos entre pessoas comuns, longe da imagem de elite a que diversos retratistas nos habituaram. Isto era o reflexo de um novo pensamento, e de uma atenção virada para aquilo em que os EUA gradualmente se tornavam.

A relação que estabeleceram com os artistas, com os objectos que reuniram ou mesmo o gosto que desenvolveram não deixa de ser um modo de fixar um lugar no tempo e no espaço. Os coleccionadores, em último caso, conservam e depositam uma memória. Coleccionador, colecção e artistas, acabam por representar, a dado momento, uma só atitude, uma só pessoa, que com um espírito filantropo encaminha o público e cativa-o a seguir a sua visão, como quem partilha um precioso ensinamento que poderá mudar o sentido da vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- "Academy History". *National Academy of Fine Arts*, n. d. (Web Fev. 2013)  
<<http://www.nationalacademy.org/about-us/history/>>
- ADLER, Kathleen, Erica E. Hirshler e H. Barbara Weinberg. *Americans in Paris 1860-1900*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2006.
- BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. New York: Routledge, 1995.
- BIDDLE, Flora Middle. *The Whitney Woman and the Museum they made*. New York: Arcade, 1999.
- BOURNE, Randolph. "Our cultural humility", *Atlantic Monthly*. Boston: October 1914, pp. 503-507
- BOURNE, Randolph. "Education in taste", *The New Republic*. 4 March, 1916, pp.122-124.
- BUSHMAN, Richard L. *The refinement of America: persons, houses, cities*. New York: Vintage Books, 1993.
- BRESLIN, James E. B. *Mark Rothko: A Biography*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- BRIGGS, Asa, "The Crystal Palace and the Men of 1851". *Victorian People*. Penguin Books, 1990, pp.23-59.
- BRIGGS, Tracey. *Twenty Years at Greenwich House*. Diss. Toledo U, 2008.
- BROOKS, Van Wyck. *The Early Years*. Boston: Northeastern University Press, 1993
- "Bryan Gallery of Christian Art collection". *Archives Directory for the History of Collecting in America : The Frick Collection*. 2013. (Web Fev 2013)  
<<http://research.frick.org/directoryweb/browserecord2.php?-action=browse&-recid=6651#Bryan>>
- CABANNE, Pierre. *The Great Art Collectors*. London: Cassel, s.d.
- "Charles Wilson Peale and his world". *The Metropolitan Museum Publications*. 1983. (Web Abril 2013)  
<<http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/singleitem/collection/p15324coll10/id/1303/rec/129>>

CHONG, Alex. "Mrs. Gardner Museum of myth". *Res: Anthropology and Aesthetics*. Cambridge: Peabody Museum Press, 52: Fall 2007

CHONG, Alex. "Henry James, Mrs. Gardner and Art". *Letters to Isabella Gardner*. London: Pushkin Press. 2009

COLEMAN, Laurence Vail. *The Museums in America: a critical study*. Washington, DC: American Association of Museums, Vol I, 1939.

"Cornelius Vanderbilt [1794-1877] Industrial/Commercial Leader". New Netherland Institute Exploring America's Dutch Heritage. 2013. (Web Jul. 2013)  
<[http://www.newnetherlandinstitute.org/history-and-heritage/dutch\\_americans/cornelius-vanderbilt/](http://www.newnetherlandinstitute.org/history-and-heritage/dutch_americans/cornelius-vanderbilt/)>

Danilov, Victor J. *Women and museums: a comprehensive guide*. Oxford: AltaMira Press, 2005.

"El Jaleo". *Isabella Stewart Gardner Museum*. 2013. (Web Jul. 2013)  
<[http://www.gardnermuseum.org/collection/artwork/1st\\_floor/spanish\\_cloister/el\\_jaleo](http://www.gardnermuseum.org/collection/artwork/1st_floor/spanish_cloister/el_jaleo)>

EMERSON, Ralph Waldo. "The Transcendentalist" [1842]. *Lectures: Lecture at the Masonic Temple*, Boston. 2009. (Web Set. 2013) <<http://www.emersoncentral.com/transcendentalist.htm>>

EMERSON, Ralph Waldo. "American Scholar" [1837]. *Oration: Phi Beta Kappa Society*, Cambridge. 2009. (Web Set. 2013)  
<<http://www.emersoncentral.com/amscholar.htm>>

FERNANDES, Isabel. "Of Painters, Models and their Downfall: The Case of John Singer Sargent's Madame X", *So long lives this and this gives life to thee*. Homenagem a Maria Helena de Paiva Correia. Lisboa: Departamento de Estudos Anglísticos. (2009). 313-323.

"Founded by Artists, for artists - An Unparalleled Impact on American Visual Arts". *The Art Students League of New York*. 2013. (Web Maio 2013)  
<<http://www.theartstudentsleague.org/About/History.aspx>>

"Fridericianum – From a Museum to a Kunsthalle". *Kunsthalle Fridericianum*. 2013. (Web Jul. 2013) <<http://archiv2.fridericianum-kassel.de/ausstellungen.html>>

FURLOTTI, Barbara e Guido Rebecchini. *The Art of Mantua: Power and Patronage in the Renaissance*. Los Angeles: Getty Publications, 2008.

GARDNER, Albert TenEyck e Stuart P. Feld. *American Paintings: A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum*. The Metropolitan Museum of American Art: New York, Vol I. Pág. 209. 1965.

“Gertrude Vanderbilt Whitney papers”. Smithsonian Archives of American Art. 2013. (Web Jul. 2013) <<http://www.aaa.si.edu/collections/gertrude-vanderbilt-whitney-papers-7107>>

GILMAN, Roger. “American Tastes in Painting“, *Parnassus*. New York: College Art Association. Vol. 11, No. 7. Pág. 4-7. Nov. 1939. (Web Agosto 2013) <<http://www.jstor.org/stable/771950>>

GOLDFARB, Hilliard T. *The Isabella Stewart Gardner Museum: A Companion Guide and History*. New Haven: Yale University Press, 1995.

GOODRICH, Lloyd. Whitney Museum of American Art. The Whitney Studio Club and American Art 1900-1931, New York, May 23-September 3, 1975. New York. (Web Maio 2013) < <http://archive.org/details/whitneystudio00whit>>

GOURNAY, Isabelle e Elliott Pavlos. “Americans in Paris“, *Inc. Journal of Architectural Education* (1984-). New York: Taylor & Francis. Vol. 38, No. 4 pp. 22-26, (Summer, 1985). (Web Agosto 2013) <<http://www.jstor.org/stable/1424859>>

GREGG, Frederick James. *Catalogue of international exhibition of modern art*. New York: Association of American Painters and Sculptors. From Feb. 15 to March 15, 1913 (Web Set. 2013) < <http://archive.org/details/catalogueofinter00asso>>

“Guide to the Auguste Louis Noël Architectural Plans, Drawings and Specifications 1932-1965”. *Northwest Digital Archives*. 2007. (Web Jun. 2013) <<http://nwda.orbiscascade.org/ark:/80444/xv64311>>

“History and Future.” *Ashmolean Museum of Art and Archeology*. 2011. (Web Jun. 2013) <<http://www.ashmolean.org/about/historyandfuture/>>

“History of the Museum“. *The Metropolitan Museum of Art*. 2013. (Web Fevereiro 2013) <<http://www.metmuseum.org/about-the-museum/history-of-the-museum/main-building>>

“History of The Boston Athenæum“. *Boston Atheneum*. 2012. (Web Março 2012) <<http://www.bostonathenaeum.org/node/38>>

“History and Timeline”. *Pennsylvania Academy of Fine Arts*. 2011. (Web Abril 2013) <<http://www.pafa.org/museum/Research-Archives/History-and-Timeline/59/>>

“History of the British Museum”. The British Museum. 2013. (Web Maio 2013) <[http://www.britishmuseum.org/about\\_us/the\\_museums\\_story/general\\_history.aspx](http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/general_history.aspx)>

“History of Vanderbilt University”. *University of Vanderbilt*. 2013. (Web Jun. 2013) <<http://www.vanderbilt.edu/about/history/>>



Isabella Stewart Gardner to Edmund Hill, 21 June 1917. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

JOSEPHSON, Matthew. *The Robber Barons: The Great American Capitalists, 1861-1901*. New York: Harcourt, Brace, and Company. 1934. Pág. VI.

KORNHAUSER, Elizabeth Mankin. "Daniel Wadsworth and the Hudson River School". *Hog River Journal*. s.d. (Web Março 2013)  
<<http://www.hogriver.org/issues/v03n01/wadsworth.htm>>

LEVEY, Martin. "The First American Museum of Natural History". *Isis*. Vol. 42, No. 1 The University of Chicago Press (Apr. 1951): 10-12 (Web Jan. 2013)  
<<http://www.jstor.org/stable/226659>>

LEVIN, Amy K. *Gender, Sexuality and Museums*. New York : Routledge, 2010

LINK, William A. Link e Susannah J. Link. *The Gilded Age and Progressive Era: A Documentary Reader*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

LOURENÇO, Maria Cecília Franca. *Museus acolhem Moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999

"Lorenzo il Magnifico (1449-1492)". *Mediateca di Palazzo Medici Ricciardi*. 2007. (Web Junho 2013)  
<[http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/Scheda\\_Lorenzo\\_il\\_Magnifico](http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/Scheda_Lorenzo_il_Magnifico)>

"Macbeth Gallery". *Archives Directory for the History of Collecting in America: The Frick Collection*. 2013. (Web Julho 2013) <<http://research.frick.org/directoryweb/browserecord.php?action=browse&-recid=6108>>

McCARTHY, Kathleen D. *Women's culture: American philanthropy and art, 1830-1930*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

MARTER, Joana. "Corcoran, William Wilson". *The Grove Encyclopedia of American Art*. Ed. Joan Marter. 5 vols. Oxford: Oxford University Press, 2011. 552.

MARTER, Joana. "Reed, Luman". *The Grove Encyclopedia of American Art*. Ed. Joan Marter. 5 vols. Oxford: Oxford University Press, 2011. 239.

MAYES, Frances. *Every Day in Tuscany: Seasons of an Italian Life*. New York: Broadway Books, 2010.

MORE, Hermon e Lloyd Goodrich. *Juliana Force and American art; a memorial exhibition, September 24-October 30, 1949*. New York: Whitney Museum of American Art. (Web Maio 2013) <<http://archive.org/details/julianamer00whit>>

MUMFORD, Lewis e Robert Wojtowicz. "The Sky Line - On making a Museum Post-Boom-Tower". *Sidewalk Critic: Lewis Mumford's Writings on New York*. New York: Princeton Architectural Press. 1998

PECK, Amelia e Carol Irish "Candace Wheeler: a life in art business". *Candace Wheeler: The Art and Enterprise of American Design, 1875-1900*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2001.

QUEIROZ, Teresa Aline Pereira. *O Renascimento*. São Paulo: EDUSP, 1995.

ROBERTSON, Meg. "John Singer Sargent: His early success in America, 1878-1879", *Archives of American Art Journal*. New York: The Smithsonian Institution. Vol.22, No.4 (1982): 20-26. (Web Abril 2013) <<http://www.jstor.org/stable/1557299>>

RYBCZYNSKI, Witold, Laurie Olin, and Steven Brooke. *Vizcaya: an American villa and its makers*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.

SANTAYANA, George. *The genteel tradition in American philosophy*. Berkeley: University of California Press, 1911.

SANTAYANA, George. *The Genteel Tradition: Nine Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

SEARING, Helen. *New American Art Museums*. New York: Whitney Museum of American Art, 1982

SELLERS, Charles Coleman. "Peale's Museum and 'The New Museum Idea' ". *Proceedings of the American Philosophical Society*. Vol. 124, No. 1 (Feb. 29, 1980), pp. 25-34. (Web Jan. 2013) <<http://www.jstor.org/stable/986654>>

STEFFENSEN-BRUCE, Ingrid A. *Marble Palaces, Temples of Art: Art Museums, Architecture, and American Culture, 1890-1930*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1998.

STRAUSBAUGH, John. *The Village: 400 Years of Beats and Bohemians, Radicals and Rogues, a History of Greenwich Village*. New York: ECCO – Harper Collins Publishers, 2013.

STRAHAN, Edward [Earl Shinn], *Mr. Vanderbilt's House and Collection*, 4 vols. (Boston, George Barrie, 1883–84)

"Studiolo from the Ducal Palace in Gubbio Studiolo from the Ducal Palace in Gubbio". Metropolitan Museum of Art. 2013. (Web Jun. 2013)  
<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/198556>

"Shinn, Earl - Edward Strahan, pseudonym". *Dictionary of Art Historians*. 2013. (Web Jul. 2013) <<http://www.dictionaryofarthistorians.org/shinne.htm>>

WEINBERG, H. Barbara. "John Singer Sargent (1856–1925)". *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. 2004. (Web Jan. 2013)  
< [http://www.metmuseum.org/toah/hd/sarg/hd\\_sarg.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/sarg/hd_sarg.htm)>

WEINBERG, H. Barbara, and Stephanie L. Herdrich. "John Singer Sargent: in the Metropolitan Museum of Art.", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New York: The Metropolitan Museum of Art, (New Series) 57.4.1-64. 2000. (Web Jan. 2013)  
<<http://www.jstor.org/stable/3269083>>

ZALEWSKI, Leanne. "Art for the Public: William Henry Vanderbilt's Cultural Legacy", *Nineteenth-Century Art Worldwide - a journal of nineteenth-century visual culture*. Volume 11, Issue 2 (Summer 2012). 2013. (Web Maio 2013)  
<[http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/summer12/leanne-zalewski-william-henry-vanderbilts-cultural-legacy#\\_ftn102](http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/summer12/leanne-zalewski-william-henry-vanderbilts-cultural-legacy#_ftn102)>

ZERI, Federico. *Confesso que ho sbagliato*. Milano: Longanesi. 2009

## APÊNDICE: ILUSTRAÇÕES



Ilustração 1. Desenho atribuído a Francesco di Giorgio Martini (1439-1501/2)  
Executado por Giuliano da Maiano (1432-1490)  
Pormenor do “Studiolo de Federico da Montefeltro” no Palácio Ducal, Gubbio (c. 1479-82)  
Nogueira, jacarandá, carvalho  
The Metropolitan Museum of Art, New York

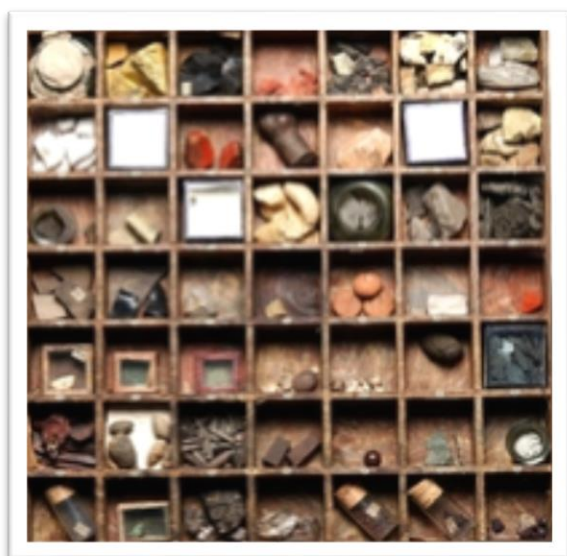


Ilustração 2. Pertence a Sir Hans Sloane  
Farmácia (1ª metade do séc. XVIII)  
Espécimes diversos do mundo natural  
The British Museum, Londres



Ilustração 3. SWEBACH, Jacques François Joseph (1769-1823)  
 “Arrivée au Louvre des trésors d'art de la Grande Armée” (séc. XVIII/XIX)  
 Desenho a pluma com tinta castanha, sépia  
 Museu do Louvre, Paris

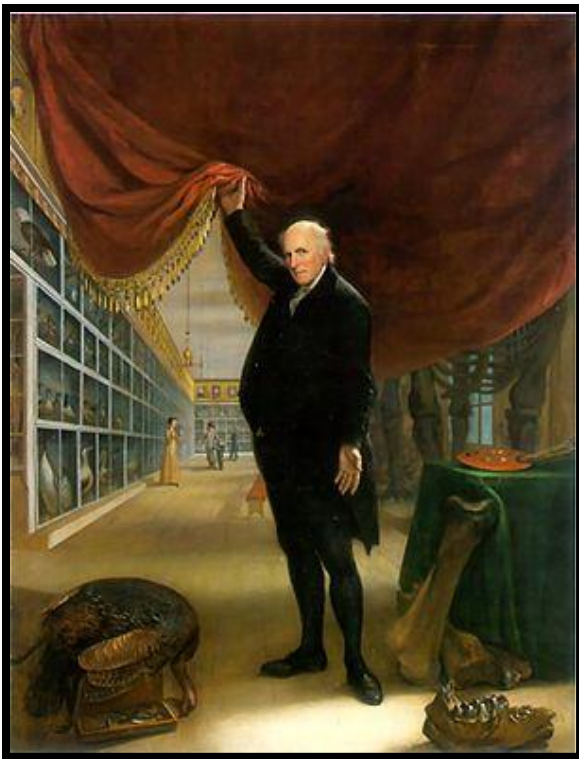


Ilustração 4. PEALE, Charles Wilson  
 “The Artist and his Museum” (1822)  
 Óleo s/ tela  
 Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphia





Ilustração 5. CHURCH, Frederic Edwin (1826-1900)  
 “Hooker and Company Journeying through the Wilderness  
 from Plymouth to Hartford, in 1636” (1846)  
 Óleo s/ tela  
 Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford



Ilustração 6. WHEELER, Candace (1827-1923)  
 “Madonna-lily” (fronha) (c. 1876–77)  
 Sarja de lã bordada com lã e fio de seda, veludo de seda  
 The Metropolitan Art Museum, Nova Iorque



Ilustração 7. Ticiano (1485-1576)  
 “Europa” (c. 1560-62)  
 Óleo s/ tela  
 Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



Ilustração 8. Léon Bakst (1866-1924)  
 “Ida Rubinstein as Saint Sebastian” (1911)  
 Lápis e aguarela s/ papel  
 Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



Ilustração 9. James McNeill Whistler (1834-1903)  
 “The Little Note in Yellow and Gold” (1886)  
 Giz e pastel s/ cartão  
 Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



Ilustração 10. SARGENT, John Singer Sargent (1856-1925)  
 “Oyster Gatherers of Cancale” (1878)  
 Óleo s/ tela  
 Corcoran Gallery of Art, Washington DC





Ilustração 11. SARGENT, John Singer Sargent (1856-1925)  
 “El Jaleo” (1882)  
 Óleo s/ tela  
 Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



Ilustração 12. SARGENT, John Singer (1856-1925)  
 “Portrait of Isabella Stewart Gardner” (1888)  
 Óleo s/ tela  
 Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



Ilustração 13. *Gothic Room*  
Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



Ilustração 14. RUSKIN, John (1819-1900)  
"The Casa Loredan" (1850)  
Caneta, aguarela, lápis e guache s/ papel cinzento  
Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



Ilustração 15. *Courtyard*  
Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



Ilustração 16. *Tapestry Room*  
Isabella Stewart Gardner Museum, Boston





Ilustração 17. SHINN, Everett (1876-1953)  
 “Revue” (1908)  
 Óleo s/ tela  
 Whitney Museum of American Art, Nova Iorque



Ilustração 18. SLOAN, John (1871-1951)  
 “Backyards, Greenwich Village” (1914)  
 Óleo s/ tela  
 Whitney Museum of American Art, Nova Iorque



Ilustração 19. WEBER, Max (1881-1961)  
 “Chinese Restaurants” (1914)  
 Óleo s/ tela  
 Whitney Museum of American Art, Nova Iorque

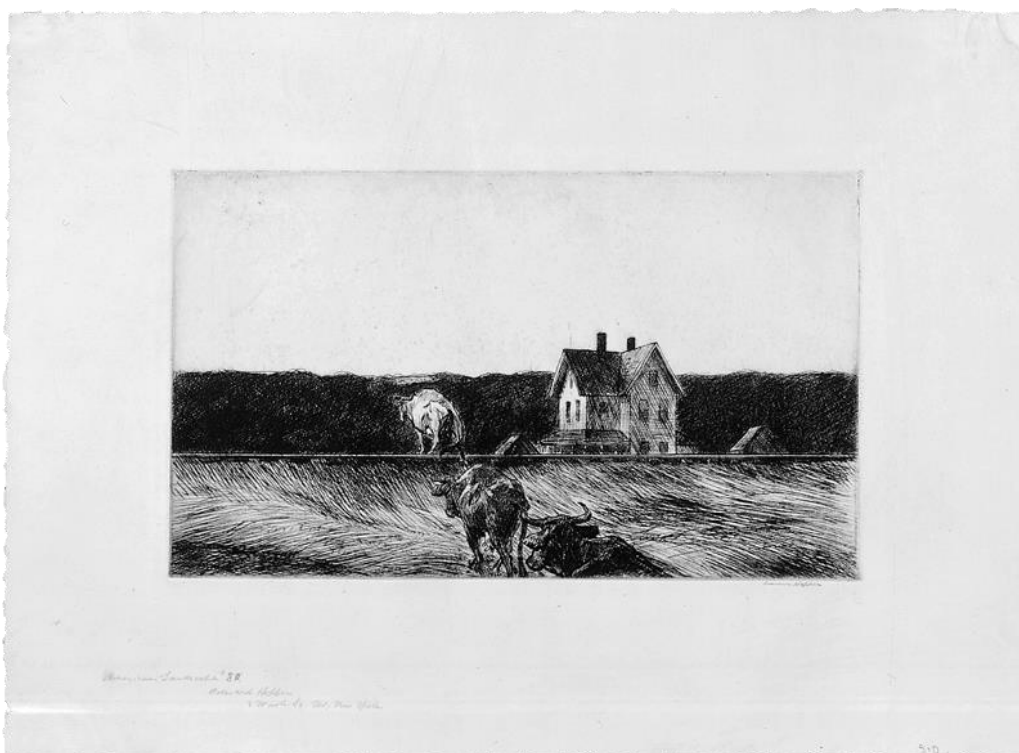


Ilustração 20. HOPPER, Edward (1882-1967)  
 “American Landscape” (1920)  
 Gravura sobre placa  
 Whitney Museum of American Art, Nova Iorque





Ilustração 21. BELLOWS, George (1882-1925)  
 “Dempsey and Firpo” (1924)  
 Óleo s/ tela  
 Whitney Museum of American Art, Nova Iorque



Ilustração 22. ROTHKO, Mark (1903-1970)  
 “The Party” (1938)  
 Óleo s/ tela  
 National Gallery of Art, Washington D.C.

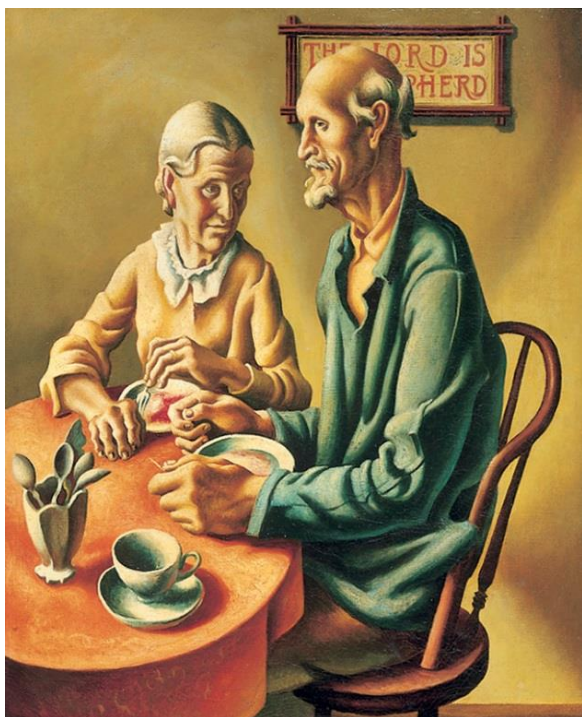


Ilustração 23. BENTON, Thomas Hart (1889-1975)  
“The Lord is My Shepherd” (1924)  
Têmpera s/ tela  
Whitney Museum of American Art, Nova Iorque